

Heinz Brüggemann

Annäherungen an Malerei und Graphik von Jan Souček

Essay

Der böhmische Maler Jan Souček (1941-2008) war seit 1975 immer wieder Gast in der Galerie Grewenig, zuletzt im Jahr 1994, da gehört er bereits zu den europäisch beachteten, in vielen Museen, auch im Kurpfälzischen Museum Heidelberg ausgestellten Künstlern der Tschechoslowakei. Gleichwohl werden die Besucherinnen und Besucher, die in den letzten Jahren die Ausstellungen der Galerie verfolgt haben, beim Betrachten der Arbeiten, die sie zu sehen bekommen werden, vielleicht ein wenig irritiert sein. Sind sie doch, was die Schwerpunkte des mit einiger Konsequenz durchgehaltenen Konzepts der Veranstalter angeht, überwiegend Arbeiten einer minimalistischen, konkreten und konstruktivistischen Kunst begegnet, die einer Richtung der ästhetischen Moderne des 20. Jahrhunderts angehört, an die Hans Gercke bei seiner Einführung zur vorangegangenen Ausstellung von Helmut Dirnaichner mit dem Hinweis auf die Farbtheorie des niederländischen Konstruktivisten Theo van Doesburg noch einmal nachdrücklich erinnert hat. Zu den zentralen Gründungsdokumenten dieser Formulierung ästhetischer Modernität gehört die Zeitschrift *G – Material zur elementaren Gestaltung*, die Hans Richter von 1923 bis 1926 herausgegeben hat. Ihr Name enthält im Kern schon ihr ganzes Programm: produktiv und offensiv *hintergangen* werden soll das 19. Jahrhundert mit dem historistischen Maskentreiben der konfektionierten Motive und Stile, *zurückgegangen* wird dagegen auf eine Orientierung an den elementaren geometrischen Wahrnehmungsformen (Kreis, Quadrat, Dreieck und die drei Grundfarben), also an *vue*, am rein Optischen – so die Unterscheidung im Französischen – nicht an *vision*, an einem Vokabular funktionaler, visueller Neutralität und damit an einer ganz bewussten Ausdrucksarmut, die reinen Tisch macht, von Wenigem, von elementarer Gestalt ausgeht.

Gleichzeitig mit dieser Konzeption ästhetischer Modernität hat sich eine andere, ihr diametral entgegen gesetzte herausgebildet: eine dadaistische und surrealistische, orientiert an spielerisch-kombinatorischen künstlerischen Verfahren, an halluzinativen, dem Traum und dem Rausch verschwisterten Erfahrungsweisen, an *vision*, nicht an *vue*. Diese Konzeption entwickelt ihre Modernität aus der seit Mitte des 18. Jahrhunderts, mit dem Enden normativer Setzungen, antiker wie religiöser, sich herausbildenden Verfügbarkeit aller historischer Zeiten, ihrer Stile, Religionen und Diskurse, die sie zum Bau-, Spiel- und Denkmaterial einer kombinatorischen, Zeiten und Stile ineinanderfügenden, überblendenden Bild- und Formensprache macht. Eine Bild- und Formensprache zugleich der Mehransichtigkeit, der Überlagerung und Durchdringung zeitlich ganz heterogener Bilder und Architekturen, wie sie im Traum, in der Halluzination begegnen können. Zumal die surrealistische Moderne hat diese Erfahrungs- und Wahrnehmungsweisen für Kunst und Literatur produktiv und virtuos erschlossen.

I

Die tschechische Avantgarde hat seit den zwanziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts bekanntlich dichte und produktive Beziehungen zum Pariser Surrealismus unterhalten. Der 1941 in Prag geborene Jan Souček, der als Zwanzigjähriger sein Examen an der Hochschule für Glaskunst ablegt und von 1963 bis 1969 ein Studium der Malerei und Graphik an der Kunsthochschule Prag absolviert, bewegt sich, allerdings in ganz eigensinniger, souveräner Weise, in den Bild- und Formsprachen dieser surrealistischen Moderne. Das Visionäre zeigt sich bei ihm in vielfältiger Gestalt, so im Ölgemälde *Traum vom Wochenende* (1974), auf dem ein in Rückansicht, seitlich beleuchtet, gemaltes Paar, bei tief stehender Sonne vom Balkon einer Hochhauswohnung über die Silhouette einer schon unter blauschwarzen Wolkenstreifen liegenden modernen Stadtlandschaft auf eine eigenartige Erscheinung in der Ferne blickt, einen im hellen Blau leuchtenden Sakralbau mit hoher Kuppel, der auf einer von zwei Pferden gezogenen Kutsche auf den Horizont zufährt, als ein architektonisches Objekt des Begehrens, das Ausbruchswünsche und Sehnsüchte mit sich führt. Ein Motiv, das seitdem zeichenhaft, als eine Art Pathosformel in vielen Bildern wiederkehrt, gerade auch in der dem Traum geschuldeten, phantastisch entstaltenden Verkehrung der Größenrelationen, hier ins unendlich Kleine: ein in einer Kutsche oder auf einem Wagen davongefahrener Sakralbau, das nimmt ihm seine Wirkung und macht ihn sozusagen handhabbar. Das Visionäre gibt dem Gemälde *Heidelberg Vision* gleich unmittelbar den Namen - 1976, nach seinem ersten Aufenthalt in der Stadt, die er „mein kleines Prag“ nannte, entstanden; ebenso einer 1984 entstandenen *Traumlandschaft*, viele andere wären zu nennen.

Eine anverwandelte Nähe zum Traum halten die meisten seiner Bilder, auch deshalb, weil er Bildräume entwirft, die zumeist nicht der Logik mimetischer Nachbildung oder der zentralperspektivischen Raumkonstruktion folgen, sondern die einen eigenen, malerisch-poetischen Bild-Raum schaffen, in dem die gewohnten, geregelten räumlichen Koordinaten, das Oben und Unten, das Rechts und Links, mit ihnen der sichere Boden, der feste Grund,

aufgehoben erscheinen, und, wie etwa in *Endstation* (1975), aus dem Unbestimmten, aus einer Meeresfläche, die in Wolken übergeht, Fragmente einer Stadtlandschaft sich erheben, mit einem älteren Gebäude in der Bildmitte, vor dem eine aus einem urbanen Ungefährten gekommene Straßenbahn ihren letzten Haltepunkt findet.

Auf Součeks Radierungen erscheinen die detailgenau und präzise wiedergegebenen Plätze und Gebäude Prags gelegentlich ganz in einer aus Wolken gebildeten Sphäre zu schweben. Dieser Porosität, dieser schwebenden Durchlässigkeit entspricht die brüchige Scheinhaftigkeit der Stadtansichten. Über den Plätzen und Straßen seiner alteuropäischen Städte, vor allem und immer erneut der Stadt Prag, liegt schon die Sturmwolke einer „Furie des Verschwindens“ (Hegel) - eine Metapher, mit der seit den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts auch die durch den take off des technisch-industriellen Kapitalismus entbundene Dynamik, der als unerhört beschleunigt erfahrene historische Prozess ins sprachliche Bild gesetzt wurde. Souček widmet dieser Furie des Verschwindens eine wiederkehrende Bildformel. Er entzieht seinen Fassaden gewissermaßen ihre zugehörigen Baukörper, sie erscheinen als freistehend verbliebene Wände, von unscheinbaren, feinen Linien und Strichen aufrecht gehalten, an Stützbalken erinnernd, wie man sie in den Gassen Neapels oder Palermos an vom Einsturz bedrohten Häusern sieht. Er isoliert auf diese Weise die architektonischen Oberflächen als die ornamentalen Schauseiten von Renaissance und Barock und exponiert ihren gegenwärtigen, prekären, bedrohten Status in Gestalt schräger, sich neigender, wie noch eben vom Stift des Zeichners gehaltener Kulissen - in einem dem Verfall und der Auflösung bestimmten Zwischenzustand. Auf einer Radierung aus dem Jahr 1981 (*Bewahrter Platz*) hat er diesen Übergangsprozess so festgehalten, dass er die in wolkiger Sphäre einen Platz um eine barocke Kirche bildenden, präzise festgehaltenen Fassaden, als entfaltete, ihres architektonischen Zierats ledige, blosse Giebelwände noch einmal aufführt und sich wiederholend, kleiner werdend, in einer unbestimmten Ferne dahinschwinden lässt – bauliche Schemen einer sich immer weiter zurückziehenden, nur scheinhaft, in der Theatermetaphorik der Kulisse, noch anwesenden Vergangenheit. Součeks Prag erscheint so immer auch als ein urbanes Ensemble, das sich in seinem visionären Erscheinen diesem zugleich entzieht, in unbestimmte Abwesenheit.

II

Die halluzinative Wahrnehmungsform der Traums macht, wenn der Künstler sie in seine Bild- und Formerfindungen transformiert, ein Phänomen der Darstellung zugänglich, dem sich Sigmund Freud im „Unbehagen an der Kultur“ (1930) in einem Vergleich der Schichtenstruktur der menschlichen Psyche, zumal des Unbewussten, mit der Stadt Rom umschreibend genähert hat: „So wie sich in Rom Altes und Neues beständig abwechseln und einander durchdringen, so überlagern und durchdringen sich auch in der menschlichen Psyche Vergangenheit und Gegenwart, Erinnerung und Vergessen.“ Entscheidend ist hier, dass die Wendungen vom Überlagern und Durchdringen auf die Zeit, genauer: auf Zeiten, bezogen sind und damit die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen in den Blick kommt, die Vorstellung einer Kopräsenz des Vergangenen in der Gegenwart, des Überlagerns und Durchdringens von Zeitschichten, verschiedenen Erinnerungsphasen, vergangenen und aktuellen Zuständen des Selbst, wie sie der Traum kennt.

Für jene Sphäre gelebten Lebens, in der „unser waches Dasein“ als „ein Land“ erscheint, „in dem es an verborgenen Stellen in die Unterwelt hinabgeht, voll unscheinbarer Örter, wo die Träume münden“ (Benjamin GS V,135), für ihre Einblicke in bislang ungeöffnete Kammern des Unbewussten hat Souček eine Bildsprache entwickelt aus labyrinthisch verschlungenen Raumfluchten und –verschachtelungen, aus unversehnen Durchdringungen von Innen und Außen, die an surrealistischen Konzepten orientiert ist. Das Gemälde *Transparenter Innenraum* (1970) führt das vor mit dem unvermittelten Übergang eines Interieurs, einer Raumflucht mit Wandschränken und einem schachbrettgemusterten Flur, in dessen Fenster schon die Natur mit wehenden Zweigen hineingreift, in eine Straßenflucht aus dem Barock, die zugleich überwölbt ist von einer jener des Pantheons in Rom ähnelnden Kuppel - aus ihrer unverglasten kreisrunden Öffnung fällt Licht auf die ganze Szenerie.

Die Besonderheit von Součeks Konzept visionärer Phantastik besteht darin: jene Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, die die visionäre, traumhafte Überlagerung ermöglicht, setzt er auf seinen unbestimmt schwebenden, dem Zerfall preisgegebenen Schauplätzen so in Szene, dass er mit den Bildsprachen und -referenzen die geschichtlichen Zeiten, die Zeiten und Stile vergangener Kunst derart in den Bild-Raum hineinholt, dass sie ihn zugleich mit hervor bringen. Damit aber macht er den visionären, aus den metamorphotischen Formsprachen des Traums zusammengesetzten Bildraum zugleich zu einem kulturellen Gedächtnisraum, und dieser kulturelle Gedächtnisraum kann nun zum Spiel-Raum einer entstaltenden, über die historischen Zeiten und Stile verfügenden Phantasie werden, die komplexe gleichzeitig-ungleichzeitige Konstellationen von historischer Vergangenheit und Gegenwart hervorbringt.

Ich habe das, was ich hier zu umschreiben versuche, schon benannt, will es aber nun sukzessive auch an gegenständlichen Details, Bildmotiven und Stilzitate veranschaulichen. Sein Gemälde *Heidelberg Vision* nennt das Visionäre schon im Titel: der vertraute, ja konventionelle Blick auf die Stadt erscheint in den landschaftlichen Relationen schon dadurch verschoben, dass er durch den Rahmen eines Torbogens aus dem Halbdunkel eines im unbestimmten Dämmern gehaltenen Raums, aus einer Art Proszenium fällt, dessen Fläche sich noch ein Stück in Richtung Stadt vorschiebt; so wird der übliche Standpunkt des Betrachters, seine Situierung in der Landschaft aufgehoben, und die Stadtansicht erhält die leise Unwirklichkeit und Leuchtkraft eines theatralischen Prospekts, eines Bühnenbildes. So unmittelbar, gibt dieses Arrangement zu denken, kann man des Bildes dieser Stadt nicht mehr habhaft werden – die leuchtende Nähe seiner Inszenierung entzieht es zugleich, rückt es fern: Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag (Benjamin). Im dunklen Innenraum dieses Proszeniums, eines ganz unbestimmten Ortes (einer Dystopie), erhebt sich zur Linken ein mit grotesken Gesichtsornamenten bedeckter, im dunklen Gold schimmernder Renaissance-Obelisk, während sich auf dem Boden der Szene, in die die Stadtansicht hineinleuchtet, ein Gewirr eiserner Leitungsrohre ausbreitet, das sich im Halbdunkel verliert. Der Obelisk, umlagert von der industriellen Technik in einem unbestimmten Innenraum: das erscheint in diesem Vorspiel auf dem Theater als eine emblematische Verdichtung der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, von technischer Moderne und Antike zitierender Renaissance, in die Dimension des Visionären gerückt. (Solche Obelisken, oft mit Pyramiden gleichgesetzt, erscheinen in den Emblembüchern des 16. und 17. Jahrhunderts, von Efeu umwunden preisen sie den Reichtum des Fürsten als Stütze des Volks, von Schlangen den schwierigen Weg der Tugend etc.) Mit der in den rahmenden Torbogen gesetzten Stadtansicht, die die Malerei der deutschen Romantik zitiert, sind so auf diesem Gemälde schon mehrere Zeiten und ihre Stile aufgerufen.

III

Dieser Künstler, ein gründlich studierter und viel erfahrener Kunsthistoriker, hat sich, neben vielen anderen Referenzen, einen ganz eigenen Bezug vor allem zu einer kunstgeschichtlichen Epoche, einer Tradition geschaffen, die auch mit seiner Herkunft verbunden ist und in vielen seiner Bilder, vor allem aber in denen mit dem Thema der Landschaft, der Fluss-, der Gebirgs- und Meereslandschaft, aber auch der Stadtlandschaft wiederkehrt. Das ist die Epoche der im Aufgang der frühen Neuzeit europäisch geprägten Kultur am Hof Rudolf II. des Prag um 1600, mit ihren Wunderkammern, ihrer Wissenschaftlern und ihren Alchemisten, ihrer Malerei des Manierismus, zugleich mit der Entdeckung der ästhetischen Landschaft als einem eigenständig werdenden Sujet, das nicht mehr allein den Hintergrund für christliche oder antike Mythologie oder Figuren der Historie abgibt. Studiert man die beiden Ausstellungskataloge der Villa Hügel in Essen: *Prag um 1600* über Kultur und Kunst des rudolfischen Prag und den über *Die Flämische Landschaft 1520 – 1700* (2003/2004), so trifft man allenthalben auf thematische und stilistische Referenzen von Souček, auf jene malerischen Themen, auf Diskurse, religiöse und naturphilosophische, die er zum Bau-, Spiel- und Denkmateriale seiner kombinatorischen, Zeiten und Stile ineinanderfügenden, überblendenden Bild- und Formensprache macht.

Hier finden sich, um mit diesem Thema zu beginnen, jene flämischen Landschaften, auf die der Maler immer wieder Bezug nimmt, sie variierend, phantastisch ausgestaltend, mit seiner Gegenwart aufladend: die Fels- und Gebirgslandschaften, verbunden mit jenen des Meeresufers; die Flusslandschaft, die bei Souček zumeist die Städte einbegreift und sich zur panoramatischen, immer neue Perspektiven und Architekturen eröffnenden Weltlandschaft weiten kann (vgl. *Hoffnung* von 1982 u.a.m.); die Landschaften mit Mühlen, Hüttenwerken und Hochöfen – auch Souček integriert in seine Panoramen die letzten technischen Errungenschaften seiner Zeit; dazu vor allem die phantastischen Landschaften mit dem babylonischen Turm - ein Thema, das er immer wieder durchspielt-, mit den großen Katastrophen-Szenarien, den Feuersbrünsten (Sodom und Troja), den Gewittern und der großen Flut (vgl. *Die große Flut*, 1975).

Auf sie bezieht sich der Künstler aber nicht allein als thematischen Vorwurf, sondern die eigenen phantastischen Landschaften, die er daraus formt, sind überwiegend in eben dem malerischen Stil, dem üppigen Kolorit jener Zeit um 1600, dazu mit fabulierender Erzähl- und Detailfreude gestaltet. Součeks so präzise ausgeführten Radierungen von Architekturen, Stadtlandschaften und –ansichten wirken, als stammten sie von der Hand eines Piranesi, Hercules Seghers oder Merian, deren Technik sie zitieren. Um bloß historistisch nachbildende Einfühlung in Tradition, ins gute Alte, handelt es sich dabei nicht, sondern darum, dass der Künstler souverän diese malerischen, graphischen Techniken, Themen und Motive herbeizitiert, spielerisch, kombinatorisch über zeitlich ganz heterogene Stile und Architekturen verfügen kann, um spannungsvolle Konstellationen von Vergangenheit und Gegenwart zu eröffnen.

Darum soll an dieser Stelle kurz die bevorzugte kulturelle Referenzepoche, jenes europäische Prag Rudolfs II. in den Blick genommen werden – jenes Prag, das Gustav René Hocke in seiner großen Studie *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur* als eine der Traumstädte Europas beschrieben hat. Das heißt vor allem auf die Epochenbezeichnung, auf den Begriff „Manierismus“ einzugehen, was in der Kürze vermessen genug ist. Erwin Panofsky hat dazu in seiner 1924 erschienenen Studie: *IDEA. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* entscheidende Bestimmungen geliefert. Idea, das meint in der Renaissance die Vorstellung einer naturunabhängigen Bildgestalt, die den Gedanken und das Konzept (ital. „pensiero“ oder „conchetto“) privilegiert und den Künstler allein als Urheber von Regeln anerkennt. Der Ausspruch des Giordano Bruno, wonach es nur so viel wahre Regeln als wahre Künstler gäbe, ist Ausdruck dafür, dass mit dieser Selbstermächtigung eine Auflehnung gegen alle starren, zumal mathematischen Regeln einsetzt und die spezifisch manieristische Kunst damit beginnt, die ausgeglichenen und allgemein gültigen Formen der Klassik im Interesse eines intensiveren Ausdrucks bewusst zu verzerren und zu verbiegen, die klare, rationalperspektivische Raumdarstellung aus der Blütezeit der Renaissance aufzugeben zugunsten eigenwilliger und eigentümlicher Kompositionsweisen, z.B. die Proportionen der mit Hilfe der Mathematik fixierten ruhenden Menschengestalt abzulösen durch das Ideal der S-förmigen „figura serpentinata“, der Schönheitslinie, die, so proportioniert und bewegt, mit einer aufzüngelnden Flamme verglichen wird. Gustav René Hocke hat in diesem eigensinnigen, abweichenden, ja widerständigen Charakter des Manierismus seine geschichtliche, ja geradezu seine politische Signatur erblicken wollen. Er attestiert den Diktaturen des 20. Jahrhunderts, dem Nationalsozialismus und Stalinismus zumal (und schon ein Blick auf die Pavillons beider Systeme auf der Weltausstellung in Paris 1937 legt das nahe), repräsentative Würde in banausischen Klassizismen zu suchen, die zum Symbol errungener Macht-Größe werden. Klassik werde mit Ordnung, Würde, Macht gleichgesetzt, Manierismus mit Unordnung, Würdelosigkeit, Zerfall.

Ich habe diese Passagen auch deshalb referiert, weil sie bis zu einem gewissen Grade verdeutlichen helfen, warum Souček sich auf diese Tradition einer Selbstermächtigung des künstlerischen Subjekts bezieht, auf seine im Sinne intensiveren Ausdrucks und uneingeschränkter Phantasie vorgetragene Auflehnung gegen die starre Regel und die ausgeglichenen, scheinharmonische Allgemeingültigkeit beanspruchenden Formen offizieller Klassizismen. Deren auf Exklusion und Terror gestützte Positivität trat ihm in Gestalt eines dogmatisch befestigten gesellschaftlich-technischen, fortschrittsgewissen Normalismus und dessen offizieller Kulturpolitik in den Weg, führte ihn zeitweilig auch ins Gefängnis. Gegen staatlich machtgeschützte Positivität und klassizistisch sich gebende, verordnete Ausgeglichenheit, gegen kulturpolitisch massiv durchgesetzte Einförmigkeit und Einstimmigkeit setzte er entstaltende Phantasie, die souveräne, kombinatorische Verfügung über Zeiten und Stile als Gegenmittel und Gegenwelt, ins Werk. Mit dem Manierismus bezieht sich Souček auch auf eine Epoche, die selber immer wieder als eine in Vielem auf die ästhetische Moderne des 20. Jahrhunderts vorgreifend verstanden und dargestellt worden ist.

IV

Ich folge den Spuren dieser Phantasie entlang der Formel vom Bau-, Spiel- und Denkmaterial und bleibe zunächst bei dem Thema Landschaft, zu dem dann weitere Referenzen aus dem Komplex Manierismus hinzutreten: die Formsprache des exzentrischen Hofmalers und Porträtisten Rudolfs II., Giuseppe Arcimboldo, aber auch, meist mit dem Thema der Landschaft verbunden, die bildnerische Referenz auf die Naturphilosophie der Zeit als Denkmaterial. Hierher gehört auch das kombinatorische Spiel mit den Mythologien und Religionen (vgl. *Der Bischof geht auf Reisen* 1974; *Verkündigung* 1973) das Souček unerschrocken, mit Witz und sarkastischer Ironie geübt hat.

Zunächst ein Beispiel für das Spiel mit Mythologien und Religionen, das in diesem Fall mit dem Sujet der Landschaft verbunden ist. Das Gemälde *Landschaft mit Einhorn* (1971) zeigt eine weite Gebirgslandschaft mit einer Stadt am Meeresufer, im Vordergrund als eine Art Staffagegruppe drei halb entblößte Göttinnen (oder sind es Grazien?) um ein Einhorn gruppiert. Ein Arrangement, wie man es ähnlich, mythologisch oder religiös akzentuiert, in der frühen flämischen Landschaftsmalerei immer wieder findet: vor weiter Gebirgs-, Meeres- und Flusslandschaft und in der Größenrelation eher klein gehalten, etwa die *Marter der Hl. Katharina* (Antwerpen um 1540), andere Titel, ähnlich gestaltet, sind: *Weite Landschaft mit Venus, Adonis und Amor* (van Coninxloo um 1580), Rubens: *Gewitterlandschaft mit Philemon und Baucis* (um 1625), Rubens: *Landschaft mit Jupiter und Psyche* (1610) u.a.m.

Souček greift ein ähnliches Thema auf, er malt eine Meeres- und Gebirgslandschaft mit ebenso feiner wie akkurater Nachbildung eben des Stils der Zeit um 1600 - und nun beginnt das kombinatorische Spiel. Vor diese Landschaft zieht er einen sie ganz bedeckenden, in den Himmel reichenden, durchsichtigen Theatervorhang aus grüner

Gaze, der so wirkt, als sei die Landschaft, in einen Dunstschleier gehüllt, auf ihn gemalt. Er bricht an einer Stelle vertikal die Bildoberfläche so auf, dass ein Teil sich als gemalte Bildkulisse im Bild selber, von zwei Stützbalken gehalten, fortsetzt; vor den Vorhang, dessen Grün sich an einer Stelle auf einen Streifen braunen Gebirges öffnet, stellt er seine Staffagegruppe, die er einem übermütigen Spiel, einem Theatercoup gewissermaßen, unterwirft. Er wählt zum einen ein christliches Motiv aus dem mariologischen Bedeutungskontext: die Bildformel des allegorischen Einhornfangs im Preis der Mutter Gottes, nach der das Einhorn, das ungeborene Kind, Gottes Sohn, von (zumeist drei) Hunden mit Namen wie der mildtätigen Liebe (Caritas), Keuschheit, Gerechtigkeit und Friede in den hortus conclusus, den umschlossenen Garten, in den Schoß der Jungfrau Maria getrieben wird und dort als Jesus Christus in ihrem Schoß Ruhe findet. Was die Malerei des Mittelalters zu immer neuen, bisweilen bezaubernd innigen und zugleich sinnlichen Bilderfindungen geführt hat (Goethe hat in seiner Weimarer Sammlung mehrere Gemälde mit diesem Motiv des Einhorns im Schoß der Jungfrau Maria; einen Überblick über die Verbreitung in der europäischen Malerei mit vollständigem Katalog gibt Jürgen W. Einhorn: *Spiritualis Unicornis. Das Einhorn in Literatur und Kunst des Mittelalters* 2. Aufl. München 1998. Scil. der Name des Verfassers ist in der Tat Einhorn H.B.). Dieses Motiv überblendet er mit dem antiken Thema vom Urteil des Paris, allerdings in gänzlicher Verkehrung, denn die drei Göttinnen, Aphrodite, Hera und Athene, sind hier nicht Objekte der Wahl, sondern haben offenbar ihrerseits gewählt, und zwar das christliche Einhorn. Großes surreales Theater mit verkehrter mythisch-religiöser Welt also vor diesem Vorhang; dazu kommt, dass Souček die von ihm häufig verwandte Theater-Metapher auf die gesamte Landschaftsszenerie ausdehnt und die ästhetische Landschaft als ein selbständiges Thema, das sich im zitierten Zeitraum gerade entfaltet, als eine theatralische Kunst-Landschaft, als eine Überblendung von Natur und Kultur herausstellt. Solche absichtsvoll herbeigeführten Überlagerungen von Natur und Kunst, verbunden mit der ganz bewussten Reflexion auf den Status der Repräsentation, auf den Bildcharakter, vorgetragen als Thema und Gegenstand des Spiels im Bild selber, gehören zu den wiederkehrenden Verfahren in Součeks Malerei und Graphik.

Anders stellt sich die Landschaft im Gemälde *Vulkanische Zivilisation* dar (1972, auf dem Plakat der Ausstellung). Sie gibt auf den ersten Blick eine phantastische Fels- und Gebirgslandschaft zu sehen, wie sie sich um 1600 ähnlich bei Patinir, Paul Bril, Lucas van Valckenborch und anderen Malern findet. An der Naturerfahrung von Fels und Gebirge bildet sich mehr als ein Jahrhundert später in der philosophischen Ästhetik die Kategorie des Erhabenen heraus, die Edmund Burke in seiner *Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) als ein Zusammenwirken vieler sensualistisch beschriebener Faktoren analysiert hat. Einer davon ist die „Riesigkeit“ (vastness), die er an Höhe und Tiefe von Turm, Fels oder Berg erörtert; Höhe erscheint ihm weniger großartig als Tiefe und er ist überzeugt, „dass wir stärker berührt sind, wenn wir in einen Abgrund hinab-, als wenn wir an einem Objekt von gleicher Höhe hinaufsehen, mit Sicherheit behaupten“ möchte er das aber nicht. Kant hat in der Analyse des „Dynamisch-Erhabenen der Natur“ die (von ihm nie gesehenen) kühnen, überhangenden gleichsam drohenden Felsen genannt, deren Anblick nur um desto anziehender werde, je furchtbarer er sei, weil wir im Erkennen unserer physischen Ohnmacht gegenüber der Natur zugleich ein Vermögen der Überlegenheit entdecken - das Vermögen, uns als von ihr unabhängig zu beurteilen, und somit unserer „Selbstschätzung“ gewiss bleiben dürfen (KdU §28: Von der Natur als einer Macht). Diese Momente spielen in Součeks Landschaftsbild sicher mit, aber wir bewegen uns in seiner phantastischen Landschaft zugleich in einem anderen, einem kulturellen Gedächtnisraum; in sie ist als zitiertes Denk-Material ein Naturphilosophem der Zeit um 1600 eingegangen, die Vorstellung einer natura naturans, die den erdgeschichtlichen Prozess nicht als abgeschlossen angesehen, sondern als einen in beständiger Unruhe, in fortdauernd energetischem, verändernden Werden befindlichen begriffen hat. Eine Ausprägung dieser Auffassung, die vulkanologische, bespielt Souček hier auf eine ganz eigene Weise. Diese Eigenheit gibt sich in seinem Bild *Energie der Erde* (1984) zu erkennen, auf dem eine alte Stadt, von Vulkanen umgeben, von ihren Ausbrüchen und Erdbewegungen umzingelt, in der Gefahr steht, von ihnen gleichsam ergriffen, verschlungen und in diese energetische Natur zurückgenommen zu werden. Auf unserem Bild nimmt die den ganzen Vordergrund fast bis zur Bildmitte beherrschende, schön geformte und angelegte alte Stadt (fast eine Idealstadt), das Kreisrund eines Vulkankegels ein, ja sie scheint wie eine Kristallisation vom Vulkan selber hervorgebracht, als Menschenwerk gleichsam in Schönheit erstarrt. So zeigt sich bei näherem Hinsehen ein anderes Erhabenes als „Riesigkeit“ in Tiefe und Höhe, als eine Allgewalt der Natur, die die bei all seiner Kleinheit bewahrte Selbstschätzung und Überlegenheit des Kantschen Subjekts bloß „scheinbar“ nennen zu dürfen meinte. Dieses von der schönen Stadt gekrönte, kreisrunde Hochplateau ist umgeben von ausgebrannten, im Zerfall rissig bröckelnden Vulkankratern. In der Ferne erhebt sich die Schneelandschaft des Gebirges, doch am Horizont dominieren zwei eigenartige Vulkane, auf deren Gipfel eigentümliche, doch wohl von Menschenhand gefertigte, kreisförmige Mauern gesetzt sind, aus denen schwarzer Rauch quillt, was sie dem Anblick von Fabrikschloten annähert.

Ist dieser phantastischen Landschaft eine Konstellation von Vergangenheit und Gegenwart eingeschrieben, und der Titel *Vulkanische Zivilisation* deutet in paradoxer Weise darauf hin, dann hat das ihren Grund in der Metapher des Vulkanischen, die sich als Metapher für Geschichte, als historische Bildersprache, seit dem 19. Jahrhundert einer besonderen Beliebtheit erfreut hat (So bei Wilhelm von Humboldt, der festhält: „Wo ein Krater einstürzt, ein Vulkan sich erhebt, hängt sich Schönheit oder Erhabenheit um seine Formen“); bei Georg Büchner, Karl Marx, in anderer Absicht bei Friedrich Nietzsche, steht die Vulkan-Metaphorik für den unterschwellig immer virulenten, plötzlich ausbrechenden, die Gesellschaft umwälzenden revolutionären Prozess. Der paradoxe Titel *Vulkanische Zivilisation* überträgt die vulkanologische Auffassung einer natura naturans, einer ständig im Werden, im Verändern, im Umwälzen begriffenen Natur auf den Prozess der Zivilisation selber. Unverfügbar, unaufhaltsam, seinen eigenen unbegriffenen und ungreifbaren Ordnungen folgend, im Kern selbstzerstörerisch, bleiben von seinen schönen, kristallinen Hervorbringungen, seinen urbanen Artefakten, die leeren Höhlen eingestürzter Krater, während die dunklen Rauchzeichen aus den gemauerten Schloten am Horizont die schlechte Unendlichkeit seines Fortgangs („dass es so weitergeht, ist die Katastrophe“, Benjamin) an den Himmel schreiben. Die Zerstörung trifft beide: Natur und Zivilisation gleichermaßen. Liest man die in das Gemälde eingesenkte zeitliche Struktur als eine zum Horizont hin verlaufende (Optimisten könnten sie umgekehrt lesen, aber allzu viel spricht wohl nicht dafür), dann erscheint das Gemälde unter verdüstertem Aspekt, als eine Art Menetekel: Die alte, schöne und ideale Stadt im Vordergrund, in der Öffnung eines Vulkans gelegen, wie eine erstarrte kristalline Form von ihm hervorgebracht, ist umgeben von den erloschenen Vulkanen, die als verwitternde Natur-Ruinen zugleich als Ruinen der Zivilisation erscheinen. Ihre Zukunft, die Gegenwart des Malers, wird bedeutet durch die rauchenden Schloten einer gleichsam naturwüchsig voranschreitenden industriell-technischen Moderne, die sich gerade auch der von der idealistischen Philosophie gepriesenen vermeintlich selbstmächtigen Überlegenheit des neuzeitlichen Subjekts über die Natur verdankt. So entwirft das Bild einen kulturellen Gedächtnisraum, in dem es in der Konstellation von Vergangenheit und Gegenwart den losgelassenen, naturwüchsigen und selbstzerstörerischen Verlauf der Zivilisation als das Menetekel, die Schrift an der Wand, einträgt, deren Prophezeiung der Gegenwart des Jahres 1972 gilt und wohl nicht allein ihr.

V

Was ich hier zu umschreiben und zu verstehen suche, erscheint womöglich mit größerer Deutlichkeit auf Bildern, in denen sich Souček der phantastischen Landschaft der frühen Neuzeit in anderer Weise bedient. Es handelt sich um die seit der Mitte bis zum Ende des 16. Jahrhunderts in der flämischen Landschaftsmalerei von Pieter Breughel d. Ä. bis zu Hendrick van Cleve, Lucas van Valckenborch und Paul Bril besonders häufig vertretenen Darstellungen des Turmbaus zu Babel, also jenes Versuchs, einen Turm mit dem Gipfel bis an den Himmel zu bauen, um sich einen Namen zu machen – einen Versuch, den „der Ewige“ sogleich als das Beginnen eines Tuns erkennt, durch das diesem Volk mit der *einen* Sprache nichts mehr unmöglich sein möchte von allem, was es gesonnen ist zu tun (Genesis 11,6), anders gesagt: durch das ihm alles, was technisch möglich ist, auch für machbar gilt. Diesen Versuch menschlicher Selbstüberhebung, den die Schrift darstellt im abgebrochenen Bauwerk des Turms, diesen alten Stoff greift Souček auf, bearbeitet ihn in neuer Manier und wendet ihn so bildanalytisch gegen die gesellschaftlich-technische, industriell-ökonomische Moderne seiner Gegenwart.

In *Stufen der Zivilisation* (1976) situiert er den Bau in einer Stadtlandschaft, die in der unteren Bildhälfte rechts eine transparente Eisen-Glas-Konstruktion zeigt, im Hintergrund durchweg moderne Gebäude, Hochhäuser, während der Turm, der hier aus der alten Stadt aufragt, sich wie eine Anhäufung ihrer schon zerstörten Teile darstellt. Auf deren Gipfel ist eine eigenartige maschinelle Vorrichtung angebracht, eine riesige, eiserne Apparatur, einem Schraubstock bzw. einer Art Zentrifuge ähnlich, die aus diesem aufgehäuften Turm des Alten, Zerstörten, waagerechte und senkrechte Verstreben, erste Armaturen, Gerüste neuer Bauten herauspresst; sie reichen über eine in ihrer Kurve der Apparatur angegliche, durch einen Tunnel geführte Schnellstraße hinweg in den „modernen“ Teil der Stadtlandschaft hinein und bilden dort die ersten Aufbauten für das Neue. Im Vordergrund erstreckt sich vor der alten Stadt eine schon von alten Häusern frei geräumte Fläche mit den noch eben wie verbliebene Grundrisse wahrnehmbaren Mauerresten. Das Thema des Turmbaus zu Babel wird so in die Gestalt einer riesigen Zerstörungsmaschinerie überführt, Subjekt-Objekt des Prozesses, die mit der Verschrottung zugleich Material, Gerüste, Armaturen für die neue Stadt hervorbringt, gleichsam als schöpferische Zerstörung, wie eine ökonomische Theorie des Kapitalismus das frohgemut genannt hat.

Die ungeheure malerische Konzentration und Verdichtung des gesellschaftlich-technischen, industriell-ökonomischen Prozesses einer Modernisierung, vom Künstler mit deutlichem „Unbehagen an der Zivilisation“ dargestellt, findet ihren Ausdruck in der Figuration einer selbstlaufenden und selbsttätigen, riesigen, überdimensionierten Maschinerie, die das alte Realsymbol der „Hybris“ aufgreift und zur Allegorie des Zeitalters der Zivilisation selber fortbildet.

VI

Die Formensprache von Giuseppe Arcimboldo (gest. 1593), des Hofmalers von Rudolf II., dessen aus Blumen und Feldfrüchten zusammengesetztes Porträt als „Vertumnus“, Gott des Wachstums, des Wechsels und der Wandlungen, zu seinen bekanntesten Werken gehört, hat Souček mehrfach aufgegriffen, gerade auch im Kontext des Themas der modernen urbanen Zivilisation. Für uns sind weniger die allegorischen Personifikationen der Jahreszeiten und der Elemente, jeweils gebildet aus den Früchten und der Flora bzw. aus der den Elementen zugehörigen Fauna, einschlägig, wenn auch das formale Prinzip der kombinatorischen Zusammensetzung dieser Gegenstände zu Porträt bzw. Büste, sich grundsätzlich durchhält. Die allegorischen Personifikationen von Professionen und Ämtern, des Juristen, des Bibliothekars etc. führen da weiter, weil in ihnen das, was man schon bald, auch in der nicht klassizistischen deutschen Literatur (Jean Paul und die Romantiker), als die Arcimboldosche Manier verstanden und geübt hat, in seiner Bedeutung für die ästhetische Moderne hervortritt (eine große Ausstellung im Palazzo Grassi in Venedig 1987 unter dem Titel *The Arcimboldo Effect*, hat die Transformationen des Gesichts vom 16. zum 20. Jahrhundert untersucht, und damit zugleich die breite und nachhaltige Wirkung Arcimboldos zumal auf die surrealistische Moderne dokumentiert).

Worin besteht, auf ihre formale Konstruktion reduziert, diese Manier? Darin, so könnte man sagen, dass die Art, wie die Dinge sich darbieten, mit denen eine Person in der Ausübung ihrer Profession umgeht, selber zum Bauelement und Ausdrucksträger der Darstellung (des Porträts, der Büste) dieser Person wird. Nehmen wir als ein bekanntes Beispiel den Bibliothekar (1566), dessen Porträt in Halbfigur vollständig aus Büchern unterschiedlicher Größe, Farbe, Ausstattung zusammengesetzt ist, bis hin zu den Haaren, die von einem aufgeschlagenen Buch gebildet werden; ähnlich, aber komplexer, der Jurist (1566), dessen Brustkorb aus Pandekten, Prozesspapieren und Akten zusammengesetzt ist, die übrige Person aus kostbaren Pelzen und das überaus hässliche Gesicht aus den zur Zubereitung vorbereiteten Speisen, Fischen und Geflügel aller Art, die ihm die Ausübung seines Amtes sozusagen mundgerecht eingetragen haben mag.

In diesen Bildern vollzieht sich, was die ästhetische Moderne nicht nur in der bildenden Kunst, auch in der Literatur bis weit in das 20. Jahrhundert fasziniert hat. Denn in ihnen wird, in anklagender, denunzierender Weise, das anthropozentrische Bildfeld, die Sphäre des Menschen, verlassen und es macht sich das „Primat des Dinghaften vor dem Personalen, des Bruchstücks vor Totalen“ (Benjamin), der Dinge vor den Menschen, unübersehbar geltend. Dem entspricht in der Kunst das Primat des aus Dingen, Bruchstücken zusammengesetzten Sinnbilds, der Allegorie, vor der organischen, anschaulichen Ganzheit des Symbolischen. Die allegorische Personifikation, wie sie Arcimboldo praktiziert, personifiziert nicht Dinghaftes, sondern betreibt die Ausstaffierung des Dinglichen als Person. Součeks Farbradiierung *Turm zu Babel II* (1990) setzt dieses Verfahren genau ins Bild: aus einer Flusslandschaft ragt eine riesige, überdimensionierte, übermenschliche Figur empor, als Ganzkörper dargestellt. Da wo sie den Boden noch berührt, ragen Pyramiden auf, riesige Unterführungen öffnen sie auf Durchblicke, dann greift die Radierung die Turm zu Babel-Darstellung, zumal die Brueghels, auf und setzt die unteren Partien aus historischen Architekturen, Häusern, Fassaden verschiedener Zeiten so zusammen, dass sie in serpentin-förmiger Aufwärtsbewegung den Turmbau in der Struktur nachbilden.

Der Titel *Turm zu Babel II* ist offenbar zeitlich gemeint, denn die synkretistisch ineinander gefügten und aufeinander gehäuften Architekturen folgen andeutungsweise dem historischen Zeitverlauf bis hinauf in die oberen Partien, wobei die Extremitäten, die „Arme“, als eiserne Gerätschaften, technische Apparaturen, Maschinen, Kräne, so zusammengesetzt sind, dass allenfalls menschenähnliche Umrisse, Konturen sichtbar werden. Ein wie der Schattenriss einer hageren, scharfen Physiognomie skizziertes und schraffiertes Haupt ragt schon in den Himmel, es trägt als eine Art Hut eine Ansammlung dicht gedrängter Hochhäuser. Sie stellt eine „Stadtkrone“ der Moderne dar, allerdings ohne religiöse oder utopische Funktion (wie Bruno Taut und Weggefährten sie in ihrem gleichnamigen Buch 1919 noch beschrieben und entworfen haben), sondern, wie ihr moderne Name sinnigerweise besagt, als „skyline“ und bringt die aufwärts führende Bewegung der Architekturfragmente zu einem allerdings nur vorläufigen Abschluss. Nichts Organisches oder Gestalthaftes eines Menschen-Bildes eignet dieser Figur mehr; ihre Umrisse sind von den zusammengefügten Dingen bestimmt: „Als Stückwerk starren aus dem allegorischen Gebilde die Dinge“ (so hat Benjamin dieses Verfahren in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts beschrieben). Als Stück-Werk, aus lauter synkretistisch gehäuften historischen Architekturen, Fassaden, Denkmälern hat entstaltende Phantasie die urbane, technische Zivilisation in ihrer entfesselten Dynamik als allegorisches Gebilde, Sinnbild ihres Begriffs, montiert. Entstanden ist eine andere, moderne „Schönheit“, die mit dem Organischen, Harmonischen, Glatten gebrochen hat und deren historische Signatur, deren Ausdruck ein ungreifbarer, gestaltloser, das ganze Bild beherrschender, allgemeiner Schrecken ist.

Sehen wir uns das künstlerische Verfahren noch einmal näher an: Souček greift ein überliefertes, ein altes Motiv aus der Kunstgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts auf, den Turmbau zu Babel, das er nun als kulturellen Gedächtnisraum zum Spielraum neuer Figurationen macht, in der er seine moderne Gegenwart auffinden kann. Wie aber? Indem er die alte bildnerische Vorlage in der Struktur aufgreift, verändert, erweitert, umformt, gewissermaßen an ihr weiterbaut, bis die Konstellation, in der diese Vergangenheit zu seiner Gegenwart steht, als Jetztzeit in der Vergangenheit sichtbar, erkennbar wird.

VII

Součeks langjähriger Freund, der zum engsten Kreis um Václav Havel gehörende Schriftsteller und Lyriker Jiri Grusa, 1978 wegen seines Romans „Der 16. Fragebogen“, zu dem Souček die Illustrationen beigesteuert hatte, verhaftet, 1980 zur Ausreise gezwungen, hat in seinem Grußwort zur Ausstellung von 1991 in der Galerie Grewenig, da schon als Botschafter der CSFR in Bonn, die Zeitauffassung des Malers so charakterisiert: „Er ist ein Seher, der das Vergangene sichtbar erscheinen lässt, damit das werdende kohärent bleibt. (. . .) Das Gewesene sieht er, um das jetzige zu erblicken.“

Součeks Utopie, hat Grusa damals hinzugefügt, sei kein Nirgendwo, sie sei irdisch, weil sie auf Paradiese pfeift, und er fuhr fort: „Sie baut sie rückwärts. Dort wo sie sich auch tatsächlich befinden. Als das ewig zu erweiternde Gut das nachweisbaren Menschenseins. In Bauten und Büchern einst bereits gelungen.“ Bereits gelungen? Eine Radierung Součeks aus dem Jahr 1988, mit der ich neben anderen seiner Bilder seit vielen Jahren lebe, liest sich wie ein Kommentar zu den Sätzen Grusas. Denn sie macht eben dieses Rückwärtsbauen eines „Paradieses“, eines Gelungenen, zu ihrem Thema, in gewisser Weise sogar buchstäblich, doch auf eine höchst vertrackte, heiter ironische und zugleich auch melancholische Weise.

Von der „Furie des Verschwindens“ als Signatur der ökonomisch-gesellschaftlichen Moderne war schon die Rede. Souček hat ihr in seinen Gemälden und Radierungen eine wiederkehrende Pathosformel gewidmet, die ursprünglich auf die Bildsprache der frühen, „heroischen“ ästhetischen Moderne der Epochenschwelle von 1910/12, auf den Futurismus eines Umberto Boccioni zurückgeht. Er hat sie emphatisch den Vortex genannt, den „mitreißenden Wirbel der Modernität“, den „vortice travolgente della modernità“, dem als Bild- und Formensprache ein *dinamismo plastico*, ein gestalthafter Dynamismus, entsprechen sollte, der mit der Auflösung der Figur in fragmentierende Bewegungs-Sequenzen arbeitete. Souček hat dieser emphatischen Formel den Namen **Taumel** gegeben und 1985 in einem Gemälde mit diesem Titel ins Werk gesetzt. Ein hoch merkwürdiges Bild, auf dem eine alte Stadt, in Baum bestandener Ebene und an einem in eine Meeresbucht mündenden Fluss gelegen, mit ihren barocken Sakral- und Profanbauten und von Arkaden gesäumten Plätzen, in eine zum linken Bildrand steil aufsteigende Bewegung empor gerissen erscheint. Eine Bewegung, die sich in der Folge bis zur Mitte des oberen Bildrands in die kreis- bzw. spiralförmige Figur eines Wirbels, eines Taumels hineindreht, der alles, Landschaft, Meer, Wolken in sich hineinzieht.

Die Radierung aus dem Jahr 1988 ist vielleicht geeignet, Aufschluss über dieses Motiv zu geben. Betrachtet man sie gewissermaßen gegen den Strich, nämlich vom rechten Bildrand sich nach links wendend, dann zeigt sie, umgeben von einer mittelalterlichen Stadtmauer und ihren Toren, eine Abfolge von Bauten einer alten europäischen Stadt, beginnend mit einem gotischen Dom, dem sich ein Campanile aus der Renaissance, sodann ein barockes, profanes Gebäude, ein Rathaus an einem brunnengeschmückten Platz anschließt, eine Abfolge unterschiedlicher Stile aus unterschiedlichen Zeiten, die sich zu einer reizvollen Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen zusammenfügen - zur sichtbaren Gestalt eines urbanen kulturellen Gedächtnisraums, in dem man sich betrachtend durch steingewordene Zeitschichten bewegen, Zeitabhängige hinabschlendern, Zeitenberge hinaufsteigen kann. Diese gebaute Zeitenreihe gelangt an ein Ende, es folgen Umrisse, Planskizzen, und an dieser Stelle löst sich das Blatt als eine sichtbar werdende Zeichnung vom Bildgrund ab, wird gleichsam aufwärts geweht und dreht sich an seinem oberen Rand nach innen ein, in Gestalt einer Spirale oder eines Wirbels. Unter diesem Blatt – ein Bild im Bild – zeigt sich Wildnis, ein Wald, vom unterem Bildrand, als näherte er sich der alten Stadtmauer, schaut ein Stier (es ist der zitierte europäische) auf die Szene. Die Radierung reflektiert sich in der Radierung selber als Bildhaftes, Repräsentiertes, nachdem sich zunächst der Eindruck einer präzise wiedergegeben alteuropäischen Stadt eingestellt hat und sich auch einstellen sollte. Das geht zurück auf die ebenso alte wie ehrwürdige, von Epikur sich herschreibende Idee des Bildes: dieses löse sich wie ein Häutchen, eine Membran, ein Schleier von der Wirklichkeit ab und gelange so in das Auge des Betrachters; sie wird hier zum Gegenstand der Metareflexion des Bildes im Bild. Denn der Künstler Souček begibt sich nun seinerseits in die dargestellte, repräsentierte alte Stadt und ihre historischen Stile hinein, indem er sich auf der unteren Bildleiste links in nachgeahmter alter Manier, in Latein und Versalien, als Bauherr einführt: URBS EXIGIT ET AEDIFICAT, will heißen: die Stadt

führt aus und baut. Er verwendet für die alte Formel das Tempus des Präsens, denn er repräsentiert etwas, macht etwas gegenwärtig und fügt nun rechts die hergebrachte Beglaubigungsformel, die Signatur des Künstlers aus alter Zeit ein, also quasi den Namen des Bauherrn, der sich als der des Artifex, des Radierers, erweist, ebenfalls in lateinischen Versalien: A.D. MCMLXXXIII J.M.F. SOUČEK PINCT. BOHEM. DEL. ET FEC. : Anno Domini, im Jahre des Herrn, 1988, hat J.M.F. Souček, Maler aus Böhmen, (dies) gezeichnet und gemacht. Das ist nun die höchst raffiniert vorgeführte, heitere (romantisch-) ironische Operation, analog zur Literatur: im Dichten immer über das Dichten reden, im Malen bzw. Radieren das Malen bzw. Radieren selber zum Gegenstand machen. Nun erscheint aber dieses Blatt im Blatt emporgerissen, wie vom Grund gelöst, und mit ihm verweht gleichsam in einem vortex, einem Taumel, die schöne alte Stadt, auf die der europäische Stier schaut.

Der Künstler wählt sprachlich das Tempus des Präsens, der Gegenwart, wenn er sich als Bauherr in lateinischen Versalien vorstellt, und das Perfekt, wenn er im Jahr 1988 als Künstler aus Böhmen seine Signatur unter Bild setzt – zwischen beiden Zeitformen tut sich ein Riss auf, der Abgrund der Zeit selber, in dem seine Sehnsucht, die dem Erhalt der alten europäischen Stadt gilt, ihren Ursprung hat und mit ihr zugleich das melancholische Wissen, dass sie hineingerissen ist in den vortice travolgente della modernità, den mitreißenden Wirbel der Modernität. Der erscheint darum bei Souček unter einem ganz anderen Aspekt als an der Epochenschwelle von 1910/12 – nicht aus der Perspektive eines dinamismo universale, einer universellen Beschleunigung als dem Grundphänomen der gesellschaftlich-technischen Moderne, die im vortex ihren fortschrittsgewissen triumphalistischen Ausdruck findet, sondern aus der Perspektive des Verlusts, des dem Verschwinden überantworteten gebauten Alten, das diesem Taumel der Zeit und des Verschwindens ausgeliefert wird. Die Radierung führt das als eine Metareflexion des Bildes im Bild und damit als eine ironisch-melancholische Selbstreflexion des Künstlers vor. Wenn das Gemälde *Taumel* (1984) diesen metareflexiven Rahmen ausspart und den vortex, den mitreißenden Wirbel als malerisch unvermitteltes Geschehen wiedergibt, gelingt es ihm, dessen katastrophale Dimension pur, als reinen Schrecken, vor Augen zu stellen.

VIII

Am Ende sollen zwei Radierungen betrachtet werden, an denen vielleicht die widerständige, politische Signatur des Manierismus, von der Gustav René Hocke gesprochen hat, an der Kunst Jan Součeks erörtert werden kann. Die Radierung *Triumphbogen* ist im Jahre 1982 entstanden – einem Jahr, das unter besonders düsteren politischen Auspizien stand, zwei Jahre zuvor war sein Freund Grusa zur Ausreise gezwungen, ein Jahr darauf ausgebürgert worden. Die stalinistische Herrschaft erschien auf unabsehbare Zeit gefestigt. Wir werden mit diesem Blatt in älteste Zeiten geführt. Der „Triumph“ war eine Institution des römischen Staates, dem siegreichen Feldherrn gewährt. Die porta triumphalis, der Triumphbogen, am Rand der Stadt errichtet, hatte womöglich auch die Funktion, nach dem Durchmarsch die Gefahr von Feldherr und Heer zu nehmen, die ihnen von den Geistern der Geschlagenen drohte; jede Befleckung, jede Schuld des mordenden Krieges sollte draußen vor dem heiligen Tore zurückbleiben.

Wie es scheint, setzt Souček sie doch eher als ein Monument zur Verherrlichung des Triumphes in Szene, aber dem steht die Raumkonstruktion seiner Radierung in gewisser Weise entgegen. Manieristisch erscheint sie in den hypertrophen, ungeheuren Dimensionen des Triumphbogens, der wiewohl am Rand, doch zugleich mitten auf dem Hauptplatz einer links und rechts geradezu an den Bildrand gedrängten Stadt steht; er überragt noch die Hochhäuser und wirkt, als ob er geradezu aus dem Pflaster des Platzes emporgewachsen sei. Zugleich ist die Perspektivkonstruktion gegen jede Regel, bewusst ‚falsch‘ behandelt. Könnte man nach der zentralperspektivischen Raumkonstruktion erwarten, dass sich der Augenpunkt eines Triumphweges sieghaft in die unendliche Ferne großartiger Aussichten verliert, so eröffnet hier das Zentraltor einen finsternen, verschatteten Hintergrund, die beiden kleineren Nebentore links und rechts sind ganz von schwarzen Schatten erfüllt. Der Blickpunkt des Betrachters ist der eines Bewohners der Stadt, winzig klein wirken die schwarzen Figuren der Menschen auf dem Platz; ihr Blick wird zu unserem und er geht vom Inneren der Stadt zum Tor an ihrem äußeren Rand, das in seiner drohenden Kompaktheit und aus dem Dunkel seiner Öffnungen jederzeit neue Gefahr, einen Einmarsch o.ä. bereit halten kann. Das Gebäude erscheint wie aus grob behauenen Steinen gefügt, ja geradezu gemauert, es weist kaum edlere Bauteile auf, zwischen und oberhalb der Bögen drängt sich im Halbreliet eine Unzahl von Leibern, von Reitern und Kriegern. Auf dem zweiten Fries von insgesamt dreien, sind links und rechts heran fliegende und Kränze haltende Genien, geflügelte Siegesgöttinnen scheint es, mehr zu ahnen als zu sehen. Der eigentümlichste Kunstgriff aber besteht darin, dass Souček gegen die zentralperspektivische Raumkonstruktion die oberste Höhe des Tores nach vorn, dem Betrachter entgegen kippt, so dass das höchste Plateau in der Aufsicht präsentiert wird. Nicht zu einer Quadriga mit Siegeswagen und lenkender Göttin schaut man verehrend hinauf, sondern hinab auf ein Stück friedlicher, mit Bäumen und einem Haus bestandener, leicht hügeliger, tschechischer Landschaft, die

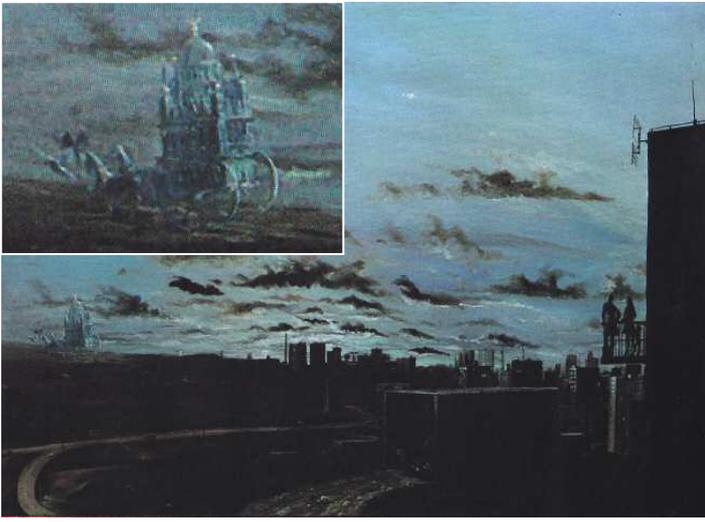
der Triumph-bogen trägt. Dieses Stück Landschaft ist mit einem gemauerten Fries, dem höchsten der drei umgeben, der an seiner Frontseite eine Inschrift trägt, wie es sich für ein Stück zitierter römischer Architektur gehört in Latein und in Versalien geprägt. Die Inschrift aber lautet, in drei Zeilen untereinander in den Stein gemeißelt: SICUT ERAT IN PRINCIPIO / ET NUNC ET SEMPER ET / IN SAECULA SAECULORUM (dt.: wie es war am Anfang, und jetzt und immerdar, und von Ewigkeit zu Ewigkeit). Römisch imperial ist das nicht, aber römisch-katholisch: Es sind die Verse des Magnificat, des Marienlobs, mit dem Ruhm der Dreifaltigkeit des „Ewigen“, nur sind das „Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto“ an ihrem Anfang und das „Amen“ an ihrem Ende ausgespart. Aus dem religiösen Kontext herausgelöst aber sind die verbliebenen Verse nichts anderes als das Preislied der bloßen imperialen Macht selber, die hier, in gänzlich hoffnungsloser Perspektive, auf ewige Dauer gestellt erscheint und als Trophäe auf dem obersten Fries ihrer porta triumphalis das ganze Land selber trägt. Die bittere und schneidend scharfe Ironie dieser Montage träte ganz hervor, wenn man sich die gelöste, jubelnde Fröhlichkeit vergegenwärtigte, die Johann Sebastian Bachs Vertonung des Magnificat an dieser Stelle so mitreißend musikalisch entfesselt.

In der perspektivischen Raumkonstruktion, die den Blickpunkt des Betrachters von Innen nach Außen richtet, sind, so meine ich, Lebenszeit (des Künstlers) und Weltzeit (der tschechoslowakischen Republik), sind lebensgeschichtliche und geschichtliche Erfahrung dieser Anfang der 1940er Jahre geborenen Generation miteinander verschränkt, konkreter: ist die geschichtliche Erfahrung zweier triumphaler Einmärsche eingegangen und verarbeitet, der deutschen Wehrmacht am 16. März 1939 und der Truppen des Warschauer Pakts am 21. August 1968. Was im Jahre 1982 keineswegs als endgültig abgeschlossene Vergangenheit erschien („et nunc et semper et“ steht zu lesen).

Die zweite, eine Farbradiierung, stammt aus dem Jahr 1989 und trägt den Titel *Blindflug*. Wiederum ein gänzlich unbestimmter, von Luft und Wasser, Wolken und Meer erfüllter, schwebender Bildraum, am oberen Bildrand die schwarze Silhouette eines Flugzeugs bei einem Looping. Von links oben öffnet sich der Bildraum, gibt eine breite Autostraße frei, die sich nach dem Passieren einer mehrbogigen Überführung in einen aus vielen Kurven und Schlaufen bestehenden Autobahnkreisel verliert, wie ein Platz umstanden von den ganz an seinen Rand gedrängten, nur mehr als Architekturkulissen aufrecht gehaltenen Fassaden des alten Prag. Unterhalb dieses ‚Platzes‘ öffnet sich in der flottierenden Oberfläche eine Art Höhlenausgang, vor dem auf wild aufgewühlten Meer ein Segelschiff unter vollen Segeln mehr schlingert als kreuzt, während Trümmer der Kulissen auf dem Wasser treiben.

Auch dies ein Bild des Taumels, für das Jahr 1989, für die berühmten 10 Tage nach der Nacht vom 17. auf den 18. November, könnte man wohl sagen: des Freuden-Taumels der Befreiung, wäre diese Generation durch die Niederschlagung des Prager Frühlings von 1968 nicht so tief gezeichnet. Darum ist dieses Bild so in sich gespalten, ja zweideutig; das zeigt die Art und Weise, wie die Gewässer- und Meeresmetaphorik für Geschichte hier in Szene gesetzt ist. Von ihr gibt es (nach Demandt) mindestens eine pessimistische und eine optimistische Variante - eine für Vergänglichkeit und Unordnung, für zu erwartendes Chaos, und eine optimistische: nach langer Zeit der Stagnation, der Erstarrung und Unterdrückung wieder das offene Meer der Geschichte, den offenen Horizont, vielleicht sogar eines anderen saeculums, erreicht zu haben. Mit dem offenen Höhlenausgang deutet Součeks Farbradiierung auf diesen Erwartungshorizont hin, aber auch die Angst ist gegenwärtig, die vor einer ungebremsten, losgelassenen Entwicklung, die alles in die Dynamik eines nur ökonomisch-technischen Modernisierungsprozesses und seiner sozial-pathologischen Folgekosten hinein- und mitreißt. Das Blatt hält beide Horizonte in der Schweben, das macht seine Kunst zugleich auch zu einem historischen Dokument.

Prof. em. Dr. Heinz Brüggemann (geb. 1943); der Autor hat bis 2009 als Professor für Literaturwissenschaft und Literaturtheorie an der Leibniz Universität Hannover gelehrt. Homepage: www.prof-heinz-brueggemann.de



Traum vom Wochenende 1974



Heidelberg Vision 1976



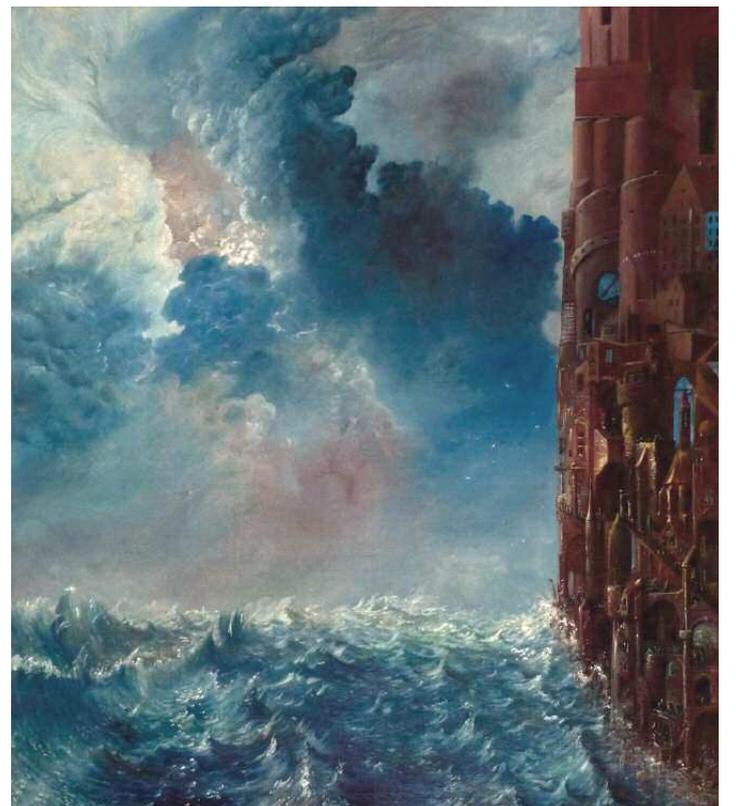
Endstation 1975



Bewahrter Platz 1981



Transparenter Innenraum 1970



Die Flut 1976



Der Bischof geht auf Reisen 1974



Das Einhorn 1971



Stufen der Zivilisation 1976



Turm zu Babel II 1990



Der Taumel, 1984



Triumphbogen 1982



Blindflug 1989