

CDF Reconfigured

Jens Hanks Bilderzyklus zu Caspar David Friedrich.

Im historischen Rückblick scheint sich der Geist einer Epoche mitunter in Leben und Werk einzelner Protagonisten zu verdichten. Mancher Künstler wird dabei in der allgemeinen Wahrnehmung gar zum symbolischen Stellvertreter jener Kunstrichtung, deren Teil er eigentlich ist. Für die deutsche Malerei der Romantik, also jener Epoche, die das im Subjekt gründende innere Kunsterleben zu ihrem zentralen künstlerischen Anliegen macht, mag Caspar David Friedrich einen solchen Status beanspruchen. Zu Lebzeiten freilich ist der 1774 in Greifswald geborene und ab 1798 in Dresden wirkende Künstler zwar berühmt, doch ebenso heftig umstritten. Und auch die Friedrich-Rezeption verläuft durchaus wechselhaft, wird doch der eigenwillige Künstler im Lauf der Geschichte nicht nur von den Deutschnationalen und später von den Nationalsozialisten vereinnahmt, sondern gleichfalls zum Vorläufer von Beuys oder den amerikanischen Expressionisten stilisiert.

All dies schwingt mit, wenn sich Jens Hanke als Künstler im beginnenden 21. Jahrhundert mit Caspar David Friedrich auseinandersetzt. Zunächst aber sind es persönlich-biografische Gründe, verbunden mit einschneidenden Ortswechseln, welche Hanks Hinwendung zu Caspar David Friedrich bedingen. In der DDR aufgewachsen und in den 1980er Jahren an der renommierten Leipziger Hochschule ausgebildet, geht Hanke nach dem Mauerfall und der Öffnung des Ostens zur westlichen Welt zunächst in die USA, wo er mehrere Jahre in Chicago lebt und arbeitet. In der Ferne, gleichwohl in einer eigentümlichen Mischung aus Distanz und Nähe, entwickelt der Künstler ein zunehmendes Interesse an der eigenen, der deutschen wie auch allgemein der europäischen Kulturtradition, ist diese doch in den USA in Konzertsälen, Museen und auch im architektonischen Erscheinungsbild der Städte geradezu omnipräsent.

Im Jahr 2000 kehrt Hanke nach Deutschland zurück, lässt sich allerdings nicht in Leipzig, sondern nun in Berlin nieder. Impulsgebend für eine eingehende Beschäftigung mit dem Werk Friedrichs wird die wiederholte Begegnung mit dessen Bildern in der Alten Nationalgalerie, darunter das vermutlich bekannteste und wohl auch radikalste Werk des melancholischen Künstlers, das 1810 entstandene Gemälde „Mönch am Meer“. Heinrich von Kleist sah sich angesichts dieses Bildes bekanntlich zu der Äußerung hingerissen, es sei, „als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären.“ Die bis heute unvermindert anhaltende Wirkmacht solcher Werke bezeugt die Aktualität Friedrichs gerade in einer Zeit, die, wenn auch unter anderen Vorzeichen, in der Vereinzelung des Individuums, dem auf sich selbst zurückgeworfenen Subjekt, eine spürbare Parallele zu Friedrichs Schaffenszeit aufweist. Aus dem Gefühl einer solchen Nähe heraus entwickelt Hanke die Idee einer künstlerischen Auseinandersetzung.

Zur Grundlage seines inzwischen umfangreichen Bilderzyklus wählt Hanke ein einziges Werk Friedrichs, das er in malerischen Adaptionen und Transformationen immer wieder neu auf gegenwärtige Aussagepotentiale hin befragt. Dies ist allerdings nicht der Mönch am Meer, sondern das in der Sammlung der Hamburger Kunsthalle befindliche Werk Das Eismeer (Die gescheiterte Hoffnung), entstanden in den Jahren 1823/24. Das Bild wurde unter anderem mit Blick auf Friedrichs Biografie wie auf die politische Situation seiner Entstehungszeit diskutiert. Die Entscheidung Hankes gerade für dieses Werk mag auch als Reflex auf seine Amerikaerfahrung gedeutet werden, fiel doch sein Aufenthalt in den USA in die Regierungszeit Bill Clintons und der anschließenden Regierungsübernahme George W. Bushs. Diese wurde insbesondere in Künstlerkreisen als Rückfall in eine Zeit der Stagnation, durchaus im Sinne einer gescheiterten Hoffnung, wahrgenommen.

Die Bildaussage Friedrichs zielt gleichwohl nicht in erster Linie auf den zeitpolitischen Kommentar, sondern grundsätzlicher auf die Darstellung der „Natur des Nordens in ihrer ganzen Schönheit ihrer Schrecken“. So war das Bild auf der Prager Akademieausstellung im Jahre 1824 noch als „Ideale Szene eines arktischen Meeres, ein gescheitertes Schiff auf den aufgetürmten Eismassen“ betitelt. Die Komposition wird beherrscht von sich in der Bildmitte dramatisch aufschiebenden, scharfkantigen Eisschollen. Am Fuße dieses Eisbergs ragt im rechten Bildviertel das Heck eines gekenterten Schiffs aus dem Eis, nahezu vollständig von den Eismassen verschlungen. Erst im Vergleich mit dem Schiff wird die unfassliche Größe der Eisschollen deutlich, die, unvermittelt an den Bildvordergrund heranreichend, jede Distanz zwischen Bild und Betrachter aufheben. Der Begriff des Erhabenen, im Sinne Kants aufgefasst als Resultat der Einsicht in die Unangemessenheit unserer Einbildungskraft angesichts eines schlechthin Großen, findet in Bildern wie diesem eine künstlerische Entsprechung.

In Hankes Bilderfolge wird die zentrale Bildidee Friedrichs, die markante Formation der Eisschollen, als motivische Referenz zum identifikationsstiftenden Merkmal. Als Konstante zieht sie sich durch den Zyklus, der sämtliche anderen Parameter, von der Farbigkeit bis hin zum Bildformat, zur Diskussion stellt. Auffällig ist, dass Hanke bei einem Großteil der Bilder auf das für eine narrative Ausdeutung des Friedrichsbildes wesentliche Motiv des gekenterten Segelschiffes verzichtet. Dies geschieht nur zum Teil aus der nicht unbegründeten Befürchtung einer Überdeutlichkeit der Bezugnahme, mehr noch aber aus der Absicht heraus, der Kategorie des Erzählerischen nicht eine unangemessene Bedeutung beikommen zu lassen. Hankes künstlerische Strategie richtet sich, und dies betrifft weitgehend auch Friedrichs Intention, vorrangig auf bildspezifische Möglichkeiten ästhetischer Erfahrung, nicht auf die „Illustration eines Sinns, der sich auch sagen ließe“ (Günther Wohlfahrt).

Den bildnerischen Beginn des Bilderzyklus markiert das großformatige Werk CDF configured #1, ([Öl auf Leinwand, 200#, 273 x 200 cm, Abb. S. ###]), dem zugleich der Status eines Schlüsselwerks zukommt. Friedrichs charakteristische Eisformationen erscheinen transfor-

miert und transzendiert in ein die Bildfläche überziehendes, weißes Liniengeflecht, das sich formal wie metaphorisch als Verschiebung gegenüber der bildhaften Realität der Eislandschaft darstellt. An signifikanten Stellen die Konturen der Eisschollen aufnehmend, verselbständigt sich das Lineament in anderen Bereichen, erlangt in seiner kristallinen Klarheit eine eigene, geradezu metaphysische Qualität. Zugleich aber lassen sich die weißen Linien auch als Auslöschungen der Farbe, als koloristische Leerstellen lesen, eher eine Abwesenheit denn die Konturen einer dinghaften Wirklichkeit markierend.

An dieser Sublimierung der Bildstruktur hat die besondere Behandlung von Farbe und Licht großen Anteil. So ist das Bild in seiner intensiven Farbigkeit dennoch gänzlich unbunt, die vielfarbige visuelle Wirklichkeit reduziert auf ein Kontinuum unterschiedlich heller Blautöne, das, gewissermaßen als Pole maximaler bzw. minimaler Helligkeit, noch die Nichtfarben Weiß und Schwarz einschließt. Zudem sind die Helligkeiten gegenüber dem Friedrich-Werk wie bei einem Negativ invertiert, Dunkel wird zu Hell, Hell zu Dunkel, wodurch insbesondere die vorderen Bildpartien eine die Realität übersteigende, gleißend-immaterielle Helligkeit erlangen. CDF configured #1 ist als erstes Bild des Zyklus zugleich das Werk, das sich am weitesten von der Vorlage Friedrichs entfernt. Fast scheint es, als müsse Hanke zunächst eine Position größtmöglicher Distanz beziehen, um sich von dort aus wiederum auf verschiedenen Wegen auf Friedrich hinzubewegen.

Die konzeptuelle Spannweite des Zyklus ist denkbar weit gefasst und reicht von einem zitathaften Zugriff auf das Gemälde Friedrichs, bis zu solchen Arbeiten, die wie das erörterte CDF reconfigured #1 eher als malerischer Reflex auf Friedrichs berühmtes Bild zu begreifen sind. Ein stilistisches Mittel, auf das Hanke im Verlauf der Bilderfolge mehrfach zurückgreift, ist die Einbeziehung typografischer Elemente. Diese Text einsprengsel setzen assoziative Impulse in neue Richtungen, quasi als Verlinkungen zu neuen potentiellen Bedeutungs- und Sinnschichten. Wenn Hanke blockhaft „home again“ in eines der Bilder hineinsetzt, so lässt sich dies zwar mit der erläuterten biografischen Situation des Künstlers in Verbindung bringen, wichtiger hingegen ist die Erfahrung einer offensichtlichen Diskrepanz, die sich zwischen schriftlicher Aussage und bildlicher Darstellung auftut, stellt doch die unwirtliche Eislandschaft das Gegenteil jeglicher Vorstellungen dar, die sich mit dem Begriffen des Heimkommens verbinden lassen.

Mitunter verbindet Hanke das Friedrichmotiv zudem mit weiteren kunsthistorischen Querweisen, die allerdings nicht in die Zeit Friedrichs, sondern in die für Hanke als Bezugsgröße nicht minder bedeutende Moderne des 20. Jahrhunderts führen. So erscheint etwa in einem Bild der Schriftzug „merz“, unweigerlich an die „Merz-Kunst“ Kurt Schwitters erinnernd, der dieses suggestive Phantasiewort, hergeleitet als Fragment von „Kommerz“, zum Inbegriff seines künstlerischen Universums macht und ebenfalls als typografisches Element in seine Bilder einbringt. In tiefschwarzen, plastischen Lettern setzt Hanke den Schriftzug vor die blassblaue, sich teilweise in malerisch-gestische Pinselstrukturen verlie-

rende Eislandschaft, damit einen markanten Gegensatz formulierend. Die kühle Rationalität der Schrift wie des Bildes insgesamt setzt sich wiederum bewusst in Distanz zu jener Aura der Kunst Schwitters', die durchaus Affinitäten zur Romantik aufweist. Richard Huelsenbeck verhöhnte seinen Hannoveraner Dada-Kollegen bezeichnenderweise als „Caspar David Friedrich der dadaistischen Revolution“.

Einen Verweis auf die Malereigeschichte der jüngeren Vergangenheit zeigt ein Bild, bei dem sich vor einer ebenfalls blauen, in der Dramatik merklich zurückgenommenen Eisformation eine rot-orange Farbspur quer über die Bildfläche zieht. Die Farbe ist dabei nicht mit dem Pinsel aufgetragen, sondern mit einer Rakel über die Bildfläche gezogen, mal dichtere, mal weniger dichte bis leere Partien, teils auch einzelne, versprengte Tropfen ausbildend. Farbigkeit, Farbbehandlung und die daraus resultierende Farbstruktur erweisen sich als Reminiszenz an die abstrakte Malerei Gerhard Richter, der solche Techniken seit den 1980er Jahren verstärkt in seinen Bildern verwendet. Richters Verfahren, das Hanke hier exemplarisch ins Bild setzt, zielt gleichermaßen auf die Eigenbedeutsamkeit der Farbe wie auf eine prozesshafte Bildstruktur, die von der subjektiven Erfindungswelt des Künstlers entkoppelt ist. In Hankes Gemälde markiert die bildflächenbezogene Farbspur gleichsam als Schranke die ästhetische Grenze zwischen Betrachter und Bildwelt, wird zum Anzeichen jener medialen Distanz, die das gemalte Bild von der Wirklichkeit trennt.

Überblickt man den CDF-Zyklus in seiner Gesamtheit, so stellt sich dieser dar als ein hoch komplexes Gebilde, dessen Essenz nicht auf eine singuläre Botschaft reduzierbar erscheint. Vielmehr sind es Mehrdeutigkeiten, Offenheiten, polyvalente Zeichen und disparate Strukturen, die diese Werkgruppe bis auf die Ebene des einzelnen Bildes hinab bestimmen. Hankes Bilderzyklus ist nicht lesbar als malerischer Kommentar zu Caspar David Friedrich, sondern erweist sich als vielschichtige Bildwelt, die in Caspar David Friedrich zwar ihren zentralen und gemeinsamen Bezugspunkt findet, zugleich aber vielfältige Bedeutungselemente weiterer Sinnebenen in einer offenen Syntax ineinander blendet. Über Brüche, Divergenzen und Gegensätze hinweg sieht sich der Betrachter herausgefordert, immer neue Zusammenhänge und Sinnzuschreibungen zu bilden, dabei in hohem Maße seine persönliche Erfahrungswelt einbeziehend.

Hierin zeigt sich letztlich, über die stilistische und historische Distanz hinweg, eine gewisse Nähe Hankes zu seinem romantischen Vorgänger, ist doch auch die Bildsprache Friedrichs charakterisiert durch weitgehende Offenheiten und Unbestimmtheiten, richtet sich in hohem Maße an die Suggestionskraft des Rezipienten. Bereits die Zeitgenossen hatten angesichts seiner Werke eher vom Ahnen denn vom Wissen und Erkennen gesprochen. Die pointierte Äußerung der mit dem Künstler befreundeten Marie von Kügelgen, es gäbe ja nichts zu sehen, trifft genau ins Zentrum seiner Kunst, die aus der Reduktion an visueller Mitteilung, aus einem bewusst ins Spiel gebrachten Defizit an begrifflicher Determiniertheit, einen Gewinn an ästhetischer Erfahrung zieht. Die Bilder Friedrichs wie auch die Werke

Hankes erfahren Ihren Sinn nicht in dem, was sie dem Betrachter zu sagen haben, sondern in jenen Prozessen sinnlicher Sinnstiftung, die sie in ihm auszulösen vermögen.

Reinhard Buskies