

Der Augenblick des Hintergrunds.

Zu den Arbeiten von Peter Müller im Gotischen Haus in Spandau
(8. Juni - 28. Juli 2001)

Meine Damen und Herren,

ich möchte Ihnen nicht verschweigen, was einer der großen Maler der klassischen Moderne, Edgar Degas, von den Leuten gehalten hat, die bei Ausstellungseröffnungen über die Kunst reden: nichts hat er von ihnen gehalten, er haßte sie sogar. „Kunstkritiker?“, fragte er erbst, „Ist das ein Beruf? Wenn ich mir überlege, wie dumm wir sind, wir Maler, daß wir uns um die Komplimente dieser Leute bemühen...! Was für eine Schande! Sollten wir überhaupt akzeptieren, daß sie über unsere Arbeiten reden?“

Und einem jungen Literaten, der über seine Kunst schreiben wollte, entgegnete er:

„Bei Menschen, die verstehen, sind Worte nicht nötig, man sagt *hm, he, ha*, und alles ist gesagt. ... Sie [die Kunstkritiker] fördern die Kunst kein bißchen ... sie helfen uns nicht einmal, unsere Bilder zu verkaufen.“

Theoretiker über die Kunst reden zu lassen, das ist Degas' Überzeugung, das hilft niemandem, es schadet sogar. Sein Urteil ist vernichtend. - Viel besser war er dagegen über die Maler selber zu sprechen. Nicht daß es ihn etwas gekostet hätte, ihre Bilder und Theorien bei Gelegenheit in Grund und Boden zu verdammen, er war bekannt für seine böse Zunge, aber diese Hinrichtungen - berichtet Paul Valéry - vollzog er dann jedenfalls mit einer Art von Zärtlichkeit, denn Maler sein, das war doch jedenfalls ein Beruf, ein Beruf, um dessen Schwierigkeiten und Gefahren er wußte, so daß bei aller Kritik, die er übte, immer auch eine tiefe Sympathie mitschwang.

Degas' Ablehnung dessen, was ich hier mache, sollte zu denken geben. Der Grund, weswegen er dem Reden über die Kunst ein so großes Mißtrauen entgegenbrachte, liegt auf der Hand: in der Malerei gibt es vor allem einmal etwas zu sehen, etwas, das nicht auf eine Rechtfertigung oder Kommentierung durch Worte angewiesen ist, etwas, das sich nur als Malerei zeigt und erfassen läßt. Und das wiederum macht die Malerei so schwer, sie kann sich nicht auf etwas außerhalb der Malerei berufen, das die Beziehung der einzelnen Elemente eines Bildes begründen könnte. Sie illustriert z.B. schon lange keine Erzählungen mehr, und hat auch keine pädagogischen Absichten, sie folgt vielmehr ihren eigenen bildnerischen Erfordernissen; das Gefüge von Linien, Farben und Formen muß in sich selber stimmig sein.

Die neuen Arbeiten von Peter Müller, die Sie in dieser Ausstellung sehen, thematisieren ausdrücklich eine dieser bildnerischen Beziehungen, mit denen der Maler ständig zu tun hat, wenn er das sich selber tragende Gefüge eines Bildes im Blick hat: es ist die Beziehung von Figur und Grund, von Figur und dem, was man vielsagend auch „Hintergrund“ nennt. Das Problem des Hintergrunds ist ein schwerwiegendes Problem, das einen Maler immer wieder bedrängt und schon so manchen selbst bekannten Künstler dazu gebracht hat, überhaupt mit der Malerei aufzuhören. Denken Sie an Marcel Duchamp.

Als Duchamp sich noch der Malerei widmete, war er genervt vom ständigen Problem des Hintergrunds: da malt man etwas, kriegt es auch ganz gut hin, aber dann ist da plötzlich der Hintergrund, der auch noch bemalt werden muß und meistens sehr schlecht dabei wekommt,

so daß man nicht selten das Gefühl hat, das Bild damit wieder verdorben zu haben. „Wenn man ein Bild - selbst ein abstraktes Bild - malt“, meinte Duchamp, ist man stets zu irgendwelchem Füllwerk gezwungen. Und das ließ mich nach dem Warum dieses Zustands fragen ... und aus der Frage erwuchs dann der Zweifel, der Zweifel an allem.“

Für Duchamp waren damit die Versuche in der Malerei beendet, sein Weg führte ihn zu den Ready-mades. Aber ist man wirklich immer zu irgendwelchem Füllwerk gezwungen? Was macht man, wenn man nicht vor dem Problem des Hintergrunds kapituliert, wenn man Maler bleiben möchte? Schauen wir, was Peter Müller macht.

Das Beunruhigende beim Problem des Hintergrunds, der Mangel, auf den das Auftauchen dieses Phänomens deutet, ist, daß etwas im Bild sozusagen *nach hinten* wegfällt, daß es sogar als etwas Untergeordnetes erscheint und nicht in derselben Weise zum Bild gehört wie andere Partien. Es stört den inneren Zusammenhang der Bildelemente, wenn etwas derart *Hintergrund* wird, wenn es lediglich als Füllwerk erscheint.

In den neueren Arbeiten, die Sie hier sehen, geht Peter Müller das Problem in einer ganz spezifischen Weise an. Betrachten Sie das Bild „Der Renner“, das Sie auch von der Einladungskarte her kennen. Dort, wo man sich eine Landschaft als Hintergrund für die laufende Figur denken könnte, erscheint wie aus heiterem Himmel der Ausschnitt eines Gesichts, riesengroß. Das Gesicht erscheint in ungeheurer Nahsicht. Sie sehen, was dadurch geschieht: Der Hintergrund ist nichts Fernes mehr. Und weil es ein Gesicht ist, das einen Blick hat, kommt der Hintergrund mit großer Vehemenz nach vorn auf den Betrachter zu. Die Bewegung nach vorn ist so stark, daß selbst die athletische Figur in ihrem Lauf eher zurückzubleiben scheint; sie erscheint auch weiter weg, man kann sie in ihrer vollen Größe übersehen.

Es ist also beinahe eine Umkehrung der gewohnten Verhältnisse, der Hintergrund erhält einen starken Zug nach vorn, der Vordergrund tritt zurück, so daß sich beide in dieser polaren Bewegung im Sehen auf einer mittleren Ebene berühren können. So soll hier eine mögliche Trennung von Hintergrund und Vordergrund buchstäblich unterlaufen werden.

Im Vergleich mit anderen Bildern können Sie auch sehen, welche Veränderungen im Gesamteindruck entstehen, je nachdem, wie der Blick artikuliert wird. Für den Eindruck *dieses* Bildes ist es wichtig, daß nur das eine Auge ausgeführt ist, das andere dagegen nur knapp angedeutet mit der Augenhöhlung. Dadurch wird der Blick verschattet - ebenso wie durch die andere Farbe dieser Gesichtshälfte - die Folge ist: der Zug des Gesichts nach vorne wird verlangsamt. -- Der Blick in einem Bild ist ein so starkes Element, daß man jeweils genau darauf achten muß, wie weit man ihm nachgibt. Ich denke, daß Sie in dieser Ausstellung einen aufschlußreichen Einblick bekommen in die Aufgabenstellung, vor der sich Peter Müller befindet, auch einen Einblick in die extremen Möglichkeiten, zu denen ihn seine Arbeit führt.

Vergleichen Sie etwa Bilder, auf denen beide Augen weit geöffnet sind, mit dem „Renner“, den wir gerade betrachtet haben oder mit dem „Rosenfresser“. Da, wo beide Augen unverhohlen aus dem Bild blicken, braucht es eine ganze Reihe von bildnerischen Operationen, die diese Gewalt bändigen und eine Balance herstellen, die es dem Betrachter erlaubt, sich nicht auf die Augen allein zu fixieren, sondern das ganze Bild anzuschauen. Manchmal hilft auch ein längeres Anschauen, um sich von dem gemalten Blick zu lösen. Bei einem Bild wie dem „Rosenfresser“

geschieht das schneller: die Augen sind geschlossen, die Zähne blinken nicht so weiß, das allein schon erlaubt dem Blick des Betrachters, nicht sofort auf diese Partien des Bildes springen zu müssen und schneller das gesamte Bild zu erfassen. -

Ich denke, daß die Intention dieser Bilder einsichtig ist: sie wollen den Betrachter anschauen. Es soll eine Beziehung entstehen, in der nicht nur der Betrachter etwas anschaut, etwas, das passiv vor ihm an der Wand hängt, sondern daß er dessen inne wird, daß auch er angeschaut wird, daß das Bild ihn auf diese Weise erreicht, ihn anrührt. Die Verbindung des Hintergrunds mit dem blickenden Gesicht macht das ausdrücklich.

Doch daß die Bilder uns anschauen, das kann auch der Fall sein, wenn diese Verbindung nicht so ausdrücklich ins Bild gesetzt ist. Es gibt in dieser Ausstellung Bilder, in denen der Blick nicht so betont zum Thema des Bildes selber wird, wo er, auch wenn er da ist, sehr viel unauffälliger präsent ist. So z.B. in der „Tigerlilly“. Auch dort schauen Sie zwei Augen an bei weit geöffnetem Mund, sogar der Tigerkopf blickt den Betrachter an - aber Sie sehen: alles ändert sich mit der Größe. Es wird eine Leichtigkeit und Ausgelassenheit möglich, die in den anderen Bildern nicht im Vordergrund steht. Ganz wichtig für diese Leichtigkeit ist sicher auch der unten auf dem Kopf stehende Blick mit schwarzem Hut: er drängt den in den Fliesen anklingenden illusionistischen Raum wieder beherzt in die Fläche und vor allem: er nimmt dem Bildgefüge die Schwere, so daß die Leichtigkeit, die das Bild vermittelt, bildnerisch erst möglich wird. Die Leichtigkeit rührt nicht allein von der Haltung der laufenden Figur her.

In dieses Bild hat sich ganz offensichtlich etwas eingeschlichen, mit dem man im persönlichen Umgang mit Peter Müller eigentlich immer rechnen muß, auch wenn man es manchmal kaum oder erst sehr viel später merkt, ich meine das Schalkhafte. Das Schalkhafte unterscheidet dieses Bild auffällig von den übrigen. - Oder sollte sich etwas von diesem Schalk auch in die Bilder mit den großen Augen und den ungeheuer weißen Zähnen verloren haben? Ganz auszuschließen ist es nicht.

Dem Auftauchen eines illusionistischen Raumes wird in diesen Bildern - wenn überhaupt - dann selten lange nachgegeben, immer wird gegengesteuert, denn bei einem illusionistischen Raum ist die Gefahr, daß Hintergrund entsteht, besonders groß. Die Fluchtlinien, wenn sie sich selber überlassen bleiben, treiben in den Hintergrund. Ein Bild wie „Licht von oben rechts“ scheint auf den ersten Blick einem solchen Raum zu entsprechen. Die Überschneidungen, die Position der Figuren und die grüne Fläche, die sich wie eine Wand schräg in das Bild schiebt, all das macht hier das Gelb zum Boden eines Innenraumes. Doch es ist zugleich sichtbar, wie sehr die anderen Farbbahnen die Flächigkeit betonen und auch das Gelb wieder in die Fläche ziehen, so daß Raum und Fläche in ein Gleichgewicht kommen, das es verhindert, hier den Raum um die Figuren lediglich als deren weniger bedeutenden Hintergrund zu sehen.

Die Farbbahnen sind dort von gleichem Gewicht wie die Figuren selbst. Allerdings, das Freche und Gelöste der „Tigerlilly“ ist hier nicht zu finden. Würde man sich auf die Figuren allein konzentrieren, käme man sogar auf eine eher bedrückende menschliche Situation im Leben der drei Figuren - aber, diese möglicherweise bedrückende Situation drängt sich nicht auf, sie drängt sich nicht auf, weil eine Balance zwischen den Figuren und den anderen Elementen des Bildes besteht.

Wenn diese Balance besteht, dann bleibt unser Sehen beweglich, es wird nicht arretiert durch irgendein Füllwerk oder durch so etwas wie einen Hintergrund. *Darauf* zielen diese Bilder, die keine Geschichten erzählen oder irgendwelche Lebensweisheiten zum Besten geben, sie zielen darauf, unser Sehen beweglich zu halten. Wir haben dann das Gefühl, daß sie *uns* anschauen.

Das Bild schaut *uns* an, wenn kein Hintergrund entsteht, ganz gleich, ob der Blick selber ausdrücklich Thema ist oder nicht. Nur dann, wenn kein Hintergrund entsteht, schaut es uns an, ohne unseren Blick zu fixieren, ohne ihm seine Beweglichkeit zu nehmen. Der Hintergrund ist etwas, was ständig entstehen will und es gibt keine Regel, keine Routine, mit der man ihn fernhalten kann. Sicher entwickelt ein Maler bestimmte Schritte und Verfahren, um sich in diese Auseinandersetzung zu begeben - so wie Sie das hier bei Peter Müller sehen -, aber wirkliche Sicherheit, diese Auseinandersetzung immer zu gewinnen, gibt kein Verfahren, Malen bleibt ein Balanceakt.

Als Marcel Duchamp angesichts des ständig auftauchenden Hintergrunds verzweifelte, wollte er ein für allemal sicher sein vor diesem Unwesen des „Hintergrunds“ und da sich diese Sicherheit nicht erreichen ließ, gab er die Malerei auf. Wenn man malt, bleibt dieses Unwesen ständig gegenwärtig, es kommt gefährlich nahe, man muß es besiegen - in jedem Bild neu. Das ist das Artistische in der Arbeit des Malers. Aber - und das ist die andere Seite dieser Schwierigkeit - man ist auch darauf angewiesen: ohne diese bedrohliche Gegenwart gäbe es nämlich kein gelungenes, kein lebendiges Bild.