

Der kritische Punkt der Ambivalenz

Zu den neuesten Erkundungen des Titus Lerner am Bild des Menschen

Von einer Einführung darf der Leser mit Fug und Recht erwarten, daß sie Orientierung gewährt. Sie sollte Anstöße geben und Zusammenhänge aufzeigen, sie sollte einen Weg durch die Werkschau des Katalogs weisen und an ausgewählten Stationen Exemplarisches darlegen. Dieser Aufgabe möchte sich auch meine Einführung nicht rundweg entziehen, wiewohl sie sich bewußt ist, daß der Versuch einer Orientierung auf eine Bilderfolge trifft, die sich - auf freilich sehr bestimmte Weise - an die Grenze der Orientierung herantastet. Die neuesten Bilder von Titus Lerner legen es bewußt darauf an, den Betrachter in den Zwiespalt hineinzuführen. Was sich auf den ersten Blick vielleicht noch problemlos zu erschließen scheint, gewinnt bei längerer Betrachtung zunehmend die Form einer unentscheidbaren Frage. Wie soll man jene Gestalt auffassen, die kauern-gekrümmt vor blau-schwarzem Grund liegt ("Bei sich")? Verrät ihre Haltung embryonale Geborgenheit und meditative Versenkung, oder spricht aus ihr der Schmerz einer körperlich und psychisch geschundenen Kreatur? Und wie erst läßt sich die Farbigkeit des Bildes verstehen, jenes Blauschwarz, das die Figur bedrohend düster oder vielleicht doch nächtlich bergend umschließt? Oder betrachten wir jene Figur mit den verbundenen Augen ("Spielzeit"): Stellt dieses Bild ein Spiel dar, einen Jongleur, der mit verbundenen Augen sein virtuoseres Können demonstriert, oder zeigt es einen Blinden, der sich durchs Leben schlägt: einen sinnlos Irrenden, einen vom Fatum Gelenkten?

Gewiß, es gibt auch eindeutiger Bilder, bestimmtere, deren Ordnungsentwurf unmittelbar einsichtig scheint: Das "Ikarus"-Triptychon etwa präsentiert einen klar gegliederten, in sich geschlossenen Prozeß, eine Geschichte mit dem Profil einer klassischen Tragödie: Es handelt vom Drama grenzüberschreitender Praxis, von Aufstieg, Flug, Peripetie und Sturz des ikarischen Subjekts. Sowohl zur Kunstgeschichte im allgemeinen als auch zur künstlerischen Biographie des Titus Lerner im besonderen lassen sich hier ohne große Mühe Brücken schlagen. Der Sturz des Ikarus zählt zum Kernbestand jener Motive, in denen sich unsere Moderne seit ihren Anfängen reflektiert. Paradigmatisch zeigt Pieter Bruegels berühmte Darstellung des Motivs seine Relevanz für den kritischen Diskurs der Moderne: Während im Bildvordergrund ein Pflüger unbeeindruckt seine dem Erdboden verhaftete Bahn zieht, vollzieht sich im Hintergrund das Scheitern eines grenzüberschreitenden Handelns, dem der Aufschwung in die Vertikale, das Verlassen der Mitte, zum Verhängnis wurde. Das physische Scheitern ist dabei zugleich ein Sinnbild moralischen Verfehlens. Es ist der Fall, der nach dem Hochmut des Subjekts kommt.

Zu dieser Tradition einer Kritik der Moderne ließen sich Lerner's Arbeiten in eine - wenn auch spannungsreiche - Beziehung setzen. Immer wieder hat er sich in Graphiken, Plastiken, Bildern dem berserkerhaften Autismus unserer Zivilisation gewidmet und der blinden Fortschrittswut sein *memento mori* entgegengehalten. Fortschritt, das sind mit dem Tod liierte Gestalten, die sich ebenso besinnungslos wie verbissen vorwärtskämpfen. Aber immer schon war die Kritik an den Idolen unserer Moderne bei ihm verknüpft mit der Versenkung ins

Kreatürliche und seine Ambivalenzen. Der Hochmut der Moderne, der Fortschrittsglaube, der berserkerhafte Autismus, sie werden in Lerner's Bildwelt kritisiert, indem sie körperliche Präsenz gewinnen. Sie werden als lebendige Äußerung unserer problematischen Kreatürlichkeit erfaßt und somit an jene Basis zurückverwiesen, die sie hochmütig zu negieren trachten. In den Bahnen einer so verstandenen Kritik der Moderne läßt sich auch die Ikarus-Installation begreifen: als ein weiterer Schritt auf dem Weg der Versenkung in die Ambivalenzen des Kreatürlichen.

Bezeichnenderweise konzentrieren sich Lerner's Variationen - in markanter Abweichung vom Hauptstrom der Ikarus-Darstellungen - nicht auf den Sturz. Was sie beschäftigt, ist vielmehr die ambivalente Gespanntheit des ikarischen Menschen in jeder Phase des Geschehens. Entsprechend gewinnen die einzelnen Teile der Installation trotz ihrer genauen kompositorischen Verzahnung ein hohes Maß an Eigengewicht. Sie sind weit mehr und anderes als bloße Segmente einer gerichteten Bewegung, die immer schon um die Moral von der Geschichte weiß. Jedes für sich ist ein Denkbild, das eine Reflexion über die tradierten Orientierungen, über Horizontale und Vertikale einfordert. Dabei steht für den Maler und Plastiker Titus Lerner - wie immer - der menschliche Körper im Zentrum der Auseinandersetzung. Von Beginn an sind dem Leib des Ikarus die Möglichkeiten und Gefahren seines Unternehmens eingeschrieben. Der Erde noch verhaftet, den Kopf sehnsuchtsvoll zur Höhe gekehrt, dehnt sich sein Körper in der Spannung der Entscheidung. Diesem Anfang, der kein kühner Entschluß ist, sondern ein Zögern an der Schwelle, korrespondiert auf der anderen Seite des Triptychons ein Scheitern, das zugleich eine Chance, einen Neuanfang der Reflexion markiert. Der Sturz des Ikarus wandelt sich in Lerner's Gestaltung des Stoffes zu einer Versenkung ins Kreatürliche. Meditierend nimmt der Gestürzte die Bewegung des Falls in sich auf und bekundet im Gestus der Versenkung sein Wissen um die Erdgebundenheit und Körperlichkeit menschlicher Existenz.

Mit ihrer Bewegung der Versenkung ins Kreatürliche verweist die Bilderfolge zugleich auf die Materialität des Steins, der in seiner horizontalen Erstreckung zur vertikalen Bilderfolge als komplementäres Moment hinzutritt. Wie die Bilder die Tragik des vertikalen Prozesses aufheben, indem sie auf die körperlich-kreatürliche Basis der ikarischen Grenzüberschreitung verweisen, so macht der Stein den Schmerz des Sturzes statuarisch und fügt ihn als unaufhebbares Faktum in den Reflexionsprozeß ein. Versenkung ins Kreatürliche meint auch und immer Versenkung in den Schmerz der Kreatur, der mit der Körperlichkeit des Menschen untrennbar verknüpft ist und in keiner noch so kühnen Erhebung negiert werden kann. So entfaltet sich jene scheinbar so plane Geschichte von Aufstieg und Fall zu einem Körper-Drama, das den vermeintlich klaren Orientierungen unserer Zivilisation eine Sammlung existentieller Ambivalenzen entgegenhält: Erhebung, Versenkung und Schmerz treten in einem offenen Denk-Bild zusammen.

Die spezifische Anwendung des Ikarus-Stoffes, die ihr zugrundeliegenden Gestaltungsprinzipien werfen ein

bezeichnendes Licht auf jene Bilder, die sich einem kunst- oder werkgeschichtlich orientierten Zugriff weniger leicht öffnen. Was den Betrachter irritiert, was in ihm das Bedürfnis nach Orientierung und Einführung weckt, die Zwiespältigkeit des Dargestellten, entspringt gestalterischem Kalkül. Die Bilder des Titus Lerner sind bewußt auf die Grenze gelegt, sie tasten sich an den Punkt des radikalen Zwiespalts heran und vermitteln so dem Betrachter jene Erfahrung der Offenheit und Ambivalenz, welche die Figuren in ihrer Körperlichkeit objektivieren. Dabei zielt Lerner nicht so sehr auf die Schockierung des Betrachters, als vielmehr auf dessen nachhaltige Irritation, auf seine Bereitschaft zur Auseinandersetzung, zur kritischen Bewegung des Fragens und Vergleichens.

In besonderem Maße sinnfällig wird diese Intention in der Gruppierung der Werke zu Diptychen. Die Zusammenstellung verwandter und doch differierender Themen und Darstellungen fordert den Betrachter nachdrücklich zum kontrastierenden Vergleich heraus. Stellt er sich dieser Herausforderung, so enthüllt sich ihm nicht allein die zwiespältige Kreatürlichkeit, die dem Differierenden gemein ist, er sieht sich selbst Zug um Zug einbezogen in den Kreis jener auf den ersten Blick so fremden Kreaturen. Fremdartig und rätselhaft treten uns die beiden Figuren "Mit Maske" entgegen. Sind es überhaupt Masken noch, die sie tragen, oder schon Gesichter? Eine Bürde scheint der Kopf zu sein für die schwächtigen Körper, doch vielleicht scheint es nur so. Zwar haben die Figuren die Hand an ihre Masken gelegt, aber zweideutig verharrt ihr Gestus zwischen Demaskierung und Reflexion. Offen bleibt, was sich offenbarte, wenn die Figuren sich tatsächlich enthüllten: Ihr wahres Gesicht, ein Abgrund, weitere Masken? Aber betrachten wir diese Maskenbilder nur lang genug, so enträtseln sie sich, ohne auch nur eines ihrer Rätsel preiszugeben. Nachdenkend, die Hand an das Kinn unserer eigenen Maske gelegt, erkennen wir in unserem maskenhaften Gegenüber zuletzt unseren kreatürlichen Bruder. Wie er haben wir teil an der Maskenhaftigkeit menschlicher Existenz, einer Maskenhaftigkeit allerdings, die nicht allein verbirgt und entfremdet, sondern zugleich auch abwehrt und schützt, uns den Raum zu vielfältigem Ausdruck eröffnet.

Die Vergegenwärtigung von Ambivalenz meint hier also mitnichten ein Ausweichen in Beliebigkeit, ein regressives Zurückweichen vor der Aufgabe der Differenzierung. Sie ist vielmehr gerade das Resultat geschärfter Beobachtung, die das Bild des Menschen einer grundlegenden Befragung unterzieht. In diese Befragung schließt sich nun auch der Maler selbst ein. Entschiedener als in früheren Arbeiten tendiert Titus Lerner in seinen neuesten Bildern zur Reflexion der eigenen darstellerischen Mittel und Möglichkeiten. Deutlich wird dies vor allem in seiner Gestaltung der "Köpfe". Während in früheren Arbeiten der Umriß des Gegenstandes zumeist problemlos gegeben war, ist in seinen neuesten Versuchen zum Thema die Grenze zwischen Kopf und Hintergrund vielfach überspielt. Der Kopf ist nicht fraglos gesetzt, vielmehr wird seine Wahrnehmung, der Prozeß seiner Profilierung aus dem Hintergrund selbst im Bild inszeniert und problematisiert. Das Bild des Kopfes ist ein flüchtiger Moment, jener Augenblick zwischen noch nicht und nicht mehr, da der Umriß aus der Vielfalt der Farben auftaucht.

Der selbstreflexive Zug, der sich in Lerner's Arbeiten verstärkt bemerkbar macht, führt diese nun allerdings nicht

von der Problematik des Kreatürlichen ab, vielmehr bewirkt er ganz im Gegenteil deren Vertiefung. So wie im Fall der "Köpfe" die Reflexion über die Wahrnehmung des Objekts entscheidend dazu beiträgt, die ambivalente Verwobenheit des Menschen mit dem Kontext der Welt zu gestalten, so treibt auch in anderen Bildern die Rückwendung auf die Grundlagen bildnerischer Gestaltung gerade eine geschärfte Erkenntnis ambivalenter Strukturen hervor. Ich meine hier vor allem jenes großformatige Gemälde mit dem Titel "Der Betrachter", das im Kontext des Lerner'schen Oeuvres zweifellos einen ex-zentrischen Platz einnimmt.

Wir kennen Titus Lerner als einen Maler, der die menschliche Figur ins Zentrum seiner Bildweiten stellt, als einen Künstler, der die körperlich-kreatürliche Dimension der menschlichen Existenz zum bevorzugten Studienobjekt erhebt. Dieser eingespielten Sicht von Künstler und Werk erteilt "Der Betrachter" einen gleichsam kopernikanischen Schock. Die Menschen sind hier an die Peripherie gerückt, sie erscheinen als Randfiguren einer vielfarbigen "Leere", welche die Bildfläche beherrscht. Einzig der Betrachter hebt sich in der linken unteren Bildhälfte markanter hervor. Seine distanzierende Gestik, seine leicht geneigte Haltung treten in Spannung zur Fläche, geben dem Bild eine exzentrische Zentrierung. Als Betrachter, als unser alter ego, lädt er uns ein, seinen Standpunkt und seinen Blickwinkel zu teilen. Aber unser Verhältnis zum Betrachter wird immer gebrochen sein. Niemals können wir seine Perspektive übernehmen, immer wird er zu uns, werden wir zu ihm in einem exzentrischen Verhältnis stehen. Wir sind lediglich Betrachter einer Betrachtung. Aber auch diese Betrachtung gewährt uns nur wenig Orientierung. Da uns der Betrachter den Rücken kehrt, wissen wir nicht, was er fixiert, und da der Bildrand die Darstellung der Figur in Hüfthöhe beschneidet, läßt sich seine Stellung zu den Objekten seiner Betrachtung nicht exakt ermitteln: Er hebt sich von der Fläche ab und scheint doch ein Teil von ihr. Auch seine Gestik gewährt uns keinen Aufschluß. Ganz und gar zwiespältig hält sie die Grenze zwischen Ordnungsstiftung und Abwehr, Ohnmacht und Annäherung. Gewiß, auf den Betrachter scheinen die anderen Figuren als seine Modelle ausgerichtet. Aber vielleicht scheint es nur, vielleicht stehen sie so fremd zu ihm wie jene schemenhafte, kaum wahrnehmbare Gestalt am linken Bildrand, die durch ihre asymmetrische Stellung und ihre "negative" Farbigkeit die Verbindlichkeit der Betrachterperspektive grundlegend in Frage stellt.

Was sich uns bei der Betrachtung des ambivalenten Betrachters vermittelt, ist die Erfahrung der Instabilität unserer eigenen Betrachtung. Unser Blick trifft zunächst auf eine vielfarbige, unübersichtliche Szene, die sich sukzessive, über die genauere Wahrnehmung der Figuren, zu einem exzentrischen Ordnungsgefüge stabilisiert, das freilich keine Dauer hat, sondern beim nächsten Blick sich aufzulösen droht in ein Ensemble heterogener Elemente. Ohne Ruhe und Gewißheit zu erlangen, schwankt unsere Wahrnehmung des Bildes zwischen Ordnung und Offenheit, zwischen der Perspektive des Betrachters und unserer eigenen. In solcher Unruhe des Betrachtens aber erfassen wir den Ort, an den Titus Lerner seine Bilder gelegt hat: Auf der Grenze, in der Spannung entfaltet sich sein Spiel der Farben und Körper.

Andreas Merzhäuser