

Eric Fischl: Gemälde und Zeichnungen 1979–2001, Hrsg. Kunstmuseum Wolfsburg; Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2003, 136 S.; ISBN 3-7757-1378-6; € 42,-

Eric Fischl: The Krefeld Project, Hrsg. Krefelder Kunstmuseen; Bielefeld: Kerber 2003; 80 S.; ISBN 3-936646-36-8; € 48,-

„Darin besteht für mich die Rolle des Künstlers: zu sehen und aufzuzeichnen, was man sieht“. Unweigerlich denkt, wer diese Worte liest, an Goya: „Yo lo vi – ich habe es gesehen“, so lautet der Titel einer seiner drastischen Radierungen aus der Serie der „Desastres de la Guerra“. Aber dieses umstandslose Bekenntnis zur direkten, unverstellten Wahrnehmung der Wirklichkeit samt ihrer Widersprüche und Absurditäten stammt von einem Zeitgenossen: dem 1948 geborenen Amerikaner Eric Fischl.

Fischl hatte zu Beginn der 1980er Jahre entscheidenden Anteil daran, die Vormachtstellung von Minimal- und Konzept-Kunst in den USA zu brechen. Rücken an Rücken mit etwa gleichaltrigen Künstlern wie etwa David Salle, Julian Schnabel oder Mark Tansey reanimierte er die immer wieder totgesagte Disziplin der Malerei. Fischls Arbeiten brannten sich dem öffentlichen Bewußtsein wohl am tiefsten und schmerzhaftesten ein, weil sie mit einer Schonungslosigkeit, die eines Goya durchaus würdig gewesen wäre, verdrängte Probleme der amerikanischen Gesellschaft thematisierten und reihenweise Tabus brachen, insbesondere mit der Darstellung von Sexualität und Voyeurismus. 1979 malt Fischl unter dem Titel „Sleepwalker“ einen onanierenden Jugendlichen in einem Swimmingpool, und zwei Jahre später zeigt er auf dem Bild „Bad boy“ im Dämmerlicht eines abgedunkelten Zimmers eine schamlos die Beine spreizende Frau, die von einem Jungen zugleich angestarrt und bestohlen wird. Thematisch wie künstlerisch waren diese Gemälde kompromißlos. Sie räumten mit allen Denkverboten auf, *was* und *wie* gemalt werden könne. Folgerichtig zählten sie in Amerika zu den meistreproduzierten Bildern dieser Jahre, und auch aus europäischer Perspektive vertrat Eric Fischl damit eine Position, die man keinesfalls übergehen konnte. Klaus Honnef erkannte gar in ihm das transatlantische Gegenstück des deutschen Mythenmalers Anselm Kiefer: „Fischl vermittelt Einblicke in das Innenleben der Amerikaner, Kiefer leuchtet die versteckten Verliese des deutschen Bewußtseins aus“¹.

Erstaunlicherweise dauerte es bis zum Herbst 2003, ehe Fischl mit zwei parallel stattfindenden Präsentationen seine ersten großen musealen Einzelauftritte in Deutschland hatte. Das Kunstmuseum Wolfsburg richtete ihm eine facettenreiche Retrospektive aus, und die Krefelder Kunstmuseen zeigten im Haus Esters einen neuen und speziell für diesen Ort geschaffenen Zyklus von großformatigen Gemälden. Die beiden zu diesen Ausstellungen erschienenen Bücher sind die ersten nennenswerten Publikationen über Eric Fischl in deutscher Sprache.

Die Wolfsburger Ausstellung schlug einen Bogen von 1979, dem Schlüsseljahr des „Sleepwalker“, bis 2001 und zeigte sowohl Leinwände als auch Arbeiten auf Pa-

¹ KLAUS HONNEF: Kunst der Gegenwart; Köln 1988, S. 182.

pier. In thematisch geschlossenen Räumen wurden die wichtigsten Phasen und Aspekte von Fischls Werk ausgebreitet, wurden die schockierend direkten Arbeiten der frühen Jahre ebenso gezeigt wie die komplex verschlüsselten allegorischen Mehrtafelbilder aus der Mitte der achtziger Jahre oder die im Oeuvre eine Sonderstellung behauptenden Bildnisse und Selbstbildnisse. Von Gemälden mit Motiven aus Indien und Rom sowie aus (europäischen) Parks führte der Weg schließlich zu einer der jüngsten Bildserien, „The Bed, the Chair ...“ – kammerspielartigen Inszenierungen, die von einer hohen erotischen Spannung erfüllt sind. Ein eigener Raum etwa in der Mitte des Parcours war den Zeichnungen und Ölstudien vorbehalten, die einen Einblick in die „Werkstatt“ des Künstlers, in sein Denken in und mit Bildern erlaubte. Eine Art Epilog zur Ausstellung bildeten vier Kabinette, in denen Arbeiten von drei zeitgenössischen Photographen aus der Sammlung des Wolfsburger Hauses zu sehen waren. Die Bilder von Richard Billingham, Paul Graham und Cindy Sherman, die ähnliche Fragestellungen wie Fischl umkreisen (Sexualität, zwischenmenschliche Konflikte, verhüllte und offene Gewalt etc.), antworteten seiner figürlichen Malerei mit dem sehr spezifischen Realismus der Photographie.

Der Tafelteil des Wolfsburger Kataloges gibt alle ausgestellten Arbeiten Eric Fischls farbig wieder und bildet in seiner Gliederung nach sechs Werkgruppen die Struktur der Ausstellung ziemlich genau ab. Sechs Texte (fünf kunsthistorische Essays und ein Interview) eröffnen dem Leser unterschiedliche Zugänge zu Fischls Oeuvre; drei sind dem Tafelteil voran- und drei ihm nachgestellt. Eine tabellarische Biographie, ein Werkverzeichnis, eine Übersicht der Einzel- und Gruppenausstellungen sowie eine ausführliche Bibliographie beschließen den Band.

Der erste Beitrag, Peter Schjeldahls „Porträt des Künstlers als junger Mann“ (S. 9–19), ist ein Auszug aus einem größeren, erstmals in der New Yorker Fischl-Monographie von 1988 veröffentlichten Text². Schjeldahl gibt – aus der doppelten Perspektive eines Landsmannes und intimen Kenners von Fischls Arbeit – wertvolle Hinweise zum gesellschaftlichen Hintergrund des Künstlers, zu seiner Ausbildung und frühen Karriere. Er versteht Fischl (ähnlich wie Honnef) als Exponenten eines zu Beginn der achtziger Jahre in der westlichen Welt umschlagenden „Hungers nach Bildern“. Seine Popularität sieht er darin begründet, daß er sich – sensibilisiert durch die eigene krisenhafte Familiengeschichte – als erster Künstler der sozialen Fehlentwicklungen in den USA annahm. Er habe auf seinen frühen Gemälden ein Amerika gezeigt, das „zugleich als Vater- wie Mutterland gescheitert ist“. „Touched – Körper, Raum und Licht bei Eric Fischl“ lautet der Titel des Textes der Kuratorin der Ausstellung, Annelie Lütgens (S. 21–25). Sie konzentriert sich vor allem auf Fischls Arbeiten seit seiner Indienreise 1989 und stellt ihn als „Menschenmaler“ vor, der sich „existentiellen Themen“ widmet. Die jüngste in Wolfsburg gezeigte Werkgruppe, „The Bed, the Chair ...“, die ein eng begrenztes Repertoire an Motiven und Haltungen durchspielt (Lütgens: „ein Scrabble der Körpersprache“), formuliert für sie eine eminent malerische Antwort auf die „Etant donnés ...“ des Anti-Künstlers Duchamp.

2 Eric Fischl; hrsg. von Peter Schjeldahl und David Whitney; New York 1988, S. 11–31.

Ein interessanter Gedanke, an den sich ein auf die Grundfragen von Malerei im 20. Jahrhundert abhebender Vergleich mit Gerhard Richter anschließen ließe³. Reichlich Anregungen hierzu fänden sich auch im Interview von Frederic Tuten mit Eric Fischl (S. 27–31), beispielsweise wenn der Künstler über das Verhältnis von Malerei und Photographie spricht: Als die Moderne „die Figur aus der Malerei hinauswarf“, sei sie in das photographische Bild eingewandert. Dieses photographische Bild wiederum bereite nun seinerseits den Boden für die Malerei, denn es „redigiere“ sozusagen den Blick auf die Wirklichkeit. Aus dem Gespräch mit Tuten stammt auch das an Goya gemahnende Eingangszitat dieser Besprechung.

Der zweite Textblock des Wolfsburger Kataloges wird eingeleitet von einem Beitrag von Jörg S. Garbrecht, der 2002 mit einer Untersuchung über Fischl promoviert wurde⁴: „Eric Fischl vor dem Tribunal der Moderne“ (S. 105–109). Garbrecht zeigt, wie aus der ästhetischen Vorhut der sechziger und siebziger Jahre im Prozeß der Rezeption von Fischls Werk die Nachhut der Ewiggestrigen und aus dem angeklagten Verfechter figurlicher Malerei der Ankläger einer nur noch um sich selbst kreisenden abstrakt-konzeptuellen Kunstpraxis wurde. Den „Fragilen Schichtungen“ in Fischls graphischem Werk gilt die Aufmerksamkeit von Carolin Bohlmann (S. 111–115). Erhellend sind insbesondere ihre Ausführungen über die frühen großformatigen Arbeiten auf transparentem, übereinander geklebtem Papier, die wie Katalysatoren auf das bildnerische Denken des Künstlers wirkten. Sie führten ihn schließlich dazu, das Personal seiner Bilder „als Figuren eines Spiels“ aufzufassen, das sich im Prinzip unendlich variieren läßt und vielfältige Sinnangebote macht. Bei der szenischen Offenheit der Bilder – ein Merkmal, das Fischl in eine Linie mit Hopper oder Manet rückt – setzt auch die Barock-Spezialistin Victoria von Flemming an⁵. In ihrem Text beschreibt und deutet sie jene Gemälde, die Fischl 1996 im Gefolge eines Rom-Aufenthaltes und als Trauerarbeit für seinen 1995 verstorbenen Vater schuf (S. 117–124). Die mit dem Serientitel „Chiaroscuro“ bezeichneten Bilder sind von einer eigentümlich düsteren Farbstimmung geprägt und enthalten zahlreiche römische Motive. Die Kritik nahm sie zunächst skeptisch auf, Victoria von Flemming hingegen sieht in ihnen einen weiteren Beweis für Fischls einzigartige Fähigkeit, eine „erzählungslose Erzählung“ zu suggerieren.

Die Krefelder Fischl-Ausstellung mochte einerseits wie eine Ergänzung des in Wolfsburg Gezeigten erscheinen, bot sie doch einen Gemäldezyklus der allerjüngsten Produktion, der „The Bed, the Chair ...“ thematisch und formal eng verwandt ist. Andererseits hatte sie einen ganz anderen Charakter als jene in Wolfsburg, war intimer und direkter. „The Krefeld Project“ besteht aus insgesamt zwölf Bildern von z. T. beachtlicher Größe, die aus der Auseinandersetzung mit der von Ludwig Mies van der Rohe entworfenen Architektur der Krefelder Vorstadt-Villa hervorgegangen sind.

3 Vgl. DIETMAR ELGER: Gerhard Richter. Maler; Köln 2002, S. 206–224, sowie die Rezension des Verf. in diesem *Journal* 7, 2003, S. 387–394.

4 JÖRG S. GARBRECHT: Considering Eric Fischl: Diss. Oxford 2002.

5 Vgl. VICTORIA VON FLEMMING: Arma amoris. Sprachbild und Bildsprache der Liebe – Kardinal Scipione Borghese und die Gemäldezyklen Francesco Albanis; Mainz 1996 (zugl. Diss. Berlin 1991)

Im März 2002 verwandelte Fischl das schon seit über 20 Jahren ausschließlich museal genutzte Gebäude mit der Unterstützung eines Krefelder Möbelgeschäfts temporär in ein bewohnbar erscheinendes Haus zurück. Zwei Schauspieler, ein Mann und eine Frau, agierten vier Tage in den Räumen des Hauses Esters, als ob sie dort leben würden, stets geleitet von den Anweisungen des Regisseurs Fischl und begleitet vom wachen Auge seines Photoapparats. Die rund zweitausend Bilder, die aus diesen Sitzungen aufgenommen wurden, dienten dem Maler dann als Fundus, aus dem er sich für die Komposition seiner Leinwände bedienen konnte. Der Computer war ihm dabei (wie übrigens schon bei „The Bed, the Chair ...“) ein wichtiges Hilfsmittel: Er erlaubte es ihm, weitgehend frei mit seinen Bildvorlagen umzugehen und sie nach Belieben zu ergänzen, zu verändern oder zu kombinieren. Die Gemälde des „Krefeld Project“ wurden dann bis auf wenige Ausnahmen in genau jenen Räumen des Hauses Esters gezeigt, in denen die vorbereitenden Photos gemacht worden waren. Die intensive Wirkung der Ausstellung resultierte mithin aus der ebenso betörenden wie verwirrenden Verschränkung von Raum und Bild, Realität und Fiktion, Anwesenheit und Abwesenheit.

Der zweisprachige, in Deutsch und Englisch abgefaßte Ausstellungskatalog wartet neben bio- und bibliographischen Angaben zu Eric Fischl mit zwei Texten auf. Robert Rosenblum, einer der international renommiertesten amerikanischen Kunsthistoriker, erläutert in seinem Beitrag „Eric Fischl: The Krefeld Project“ die Entstehungsgeschichte der Bilder und gibt erste Hinweise zu ihrer Einordnung und Interpretation (S. 11–13 bzw. 14–16). Fischl zeige, so Rosenblum, „die Fremdheit und Irrationalität des Gewöhnlichen“. Wie Victoria von Flemming im Wolfsburger Katalog nennt auch er Hopper und Manet als Referenzen und fügt ergänzend Degas hinzu, den „Meister des kalkulierten Zufalls“. Martin Hentschel, der Direktor der Krefelder Kunstmuseen und Initiator der Ausstellung, vertieft diese Bezüge und geht zugleich bei der Deutung des Zyklus stärker ins Detail (S. 18–25 bzw. 26–31). Er stellt die zwölf Bilder schlüssig als logisch sich entwickelnde Sequenz, als „Stationen eines Dramas“ vor – des Dramas eines Paares, das sich bei aller körperlichen Nähe fremd ist und das, so wohlhabend es auch sein mag, unter einem entscheidenden Mangel leidet: an Kommunikationsarmut. Besondere Aufmerksamkeit schenkt Hentschel den Werken der modernen und zeitgenössischen Kunst, die Fischl als Teil einer fiktiven Einrichtung des Hauses Esters in zwei der Kompositionen integriert hat: Max Beckmanns „Zigeunerin“, Andy Warhols „Marilyn“, Gerhard Richters „Frau, eine Treppe herabgehend“ und Bruce Naumanns Neon-Arbeit „The true artist helps the world by revealing mystic truths“. Im Rahmen seiner psychologisierenden Deutung versteht Hentschel diese Bildzitate als hintergründige Kommentare auf die gespannte Beziehung zwischen Mann und Frau. Vielleicht kann man sie darüber hinaus auch als Signale eines Wettstreits, eines Paragone, sehen, den der selbstbewußt auftrumpfende Eric Fischl an einem eng mit den Traditionen der Klassischen Moderne verknüpften Ort mit vier gezielt ausgewählten Protagonisten der modernen und zeitgenössischen Kunst in Europa und Amerika sucht. Hentschel zufolge ist das große Thema von „The Krefeld Project“ die „Verdinglichung“, und die Art und Weise, wie Fischl die

„ästhetische Grenze zwischen Bildraum und Betrachtterraum“ aufweiche, sei das beste Indiz für die Unangemessenheit einer Betrachtungsweise, „die sich im interesselosen Wohlgefallen genügt“.

Damit ist ein entscheidendes Problem angeschnitten, das sich in der Rückschau auf die beiden hier besprochenen Ausstellungen und die sie begleitenden Bücher stellt: Kann Eric Fischl das Publikum heute noch erfolgreich provozieren, oder nimmt man seine Bilder nur mehr unter dem Gesichtspunkt malerischer Meisterschaft wahr? Peter Schjeldahl schreibt im Wolfsburger Katalog sehr zutreffend, Fischls Malerei habe am Anfang seiner Laufbahn „unter dem Gewicht seiner Ambition“ geächzt. In der Tat: Man spürt bei den frühen Leinwänden deutlich einen Widerstreit zwischen Aussageabsicht und Aussagevermögen, und vermutlich rührt ihre erschütternde Wucht nicht zuletzt aus diesem ungelösten Konflikt. Inzwischen scheint es, als könne Fischl alles auf jede nur erdenkliche Weise malen (immerhin nimmt er es selbst mit Beckmann und Richter auf), und eigentümlicherweise verlieren seine Themen zugleich einen Teil ihrer Brisanz, werden in gewissem Sinne gleichgültig. Wie dem auch sei – Eric Fischl selbst verneinte Frederic Tutens Frage, ob sein Verständnis von Malerei und sein eigenes Rollenbild sich in den letzten zwanzig Jahren verändert hätten: „Meine Vorstellungen von der Malerei sind insofern eher konstant geblieben, als ich immer gedacht habe, daß die Malerei dem Leben folgen und aufzeichnen soll, wo das Leben hinführt“.

ROLAND MÖNIG
Museum Kurhaus Kleve

San Marco. Geschichte, Kunst und Kultur, hrsg. von Ettore Vio; München: Hirmer 2001; 320 S., durchgehend farbig bebildert; ISBN 3-7774-9120-9; € 86,-

Es gibt mittlerweile viele schöne Bildbände über die Markuskirche in Venedig, der hier anzuzeigende ist jedoch der bei weitem großartigste und aufwendigste. Auf 185 ganzseitigen, hervorragenden Farbtafeln – das ist deutlich mehr als die Hälfte des Buches – und zahlreichen weiteren farbigen Abbildungen wird ein umfassender Eindruck von der Architektur, der Ausstattung und den Sammlungsschätzen von San Marco, vor allem aber von der unvergleichlichen farbigen Pracht, die San Marco in jeder Hinsicht auszeichnet, vermittelt.

Wollte man aufgrund dieser nicht alltäglichen Qualitäten schließen, es handle sich eben um einen ‚typischen Hirmer-Band‘, bei dem nichts anderes zu erwarten sei, so wäre man sehr im Irrtum. Die Abbildungen stammen bis auf wenige Ausnahmen aus dem Archivio Fotografico Scala, weshalb denn auch das Copyright der „Originalausgabe“ bei SCALA, Istituto Fotografico Editoriale Firenze, liegt¹. Diese Herkunft

1 Die im Impressum – auch der italienischen Ausgabe – genannte „Originalausgabe“ ist bisher offenbar nicht im Handel erschienen. Die Broschüre „La Basilica di San Marco a Venezia“, a cura di Ettore Vio; Antella (Firenze): SCALA 1999, 174 S., ISBN 88-8117-076-0, von der es auch eine deutsche Ausgabe gibt, dürfte wohl kaum gemeint sein. – Für den italienischen Text beziehen wir uns