



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Neo Rauch
(Geschichte)te Malerei

Verfasserin

Stephanie Damianitsch

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im August 2010	
Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 315
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Kunstgeschichte
Betreuerin / Betreuer:	Prof. Dr. Gabriele Werner

In Gedenken an Josef Damianitsch

Mein besonderer Dank gilt Frau Prof. Gabriele Werner, die sich, als Betreuerin dieser Diplomarbeit, durch ihre hohe fachliche und menschliche Kompetenz auszeichnete. Darüber hinausgehend bereicherte sie das Ende meiner Studienlaufbahn mit ihren Vorlesungen und Seminaren und vermittelte mir einen kritischen, interdisziplinären und innovativen Blick auf die Kunst und Kunstgeschichte, worüber ich ihr ausgesprochen dankbar bin.

Meiner Familie, insbesondere meinen Eltern und meiner Schwester, möchte ich meinen Dank dafür aussprechen, dass sie mich immer in allen Bereichen unterstützt und mir vertraut haben. Weiters gilt mein Dank allen meinen Freunden für ihr Verständnis und ihre Geduld. Helene Anna Schlöglmann, Armin Plankensteiner und Victoria Frey Hanreich danke ich für die vielen intensiven Diskussionen, ihre Anregungen, ihren Rat und ihre bestärkenden Worte. Waldemar Meißner danke ich für seine emotionale, fachliche und kulinarische Unterstützung.

Frau Brigitte Schöppner - Bibliothekarin der *Galerie für Zeitgenössische Kunst* in Leipzig - danke ich für ihr Interesse, ihre Unterstützung und ihr hohes, Ländergrenzen sprengendes Engagement.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	9
I. Neo Rauchs Malerei im Kontext	17
I.1. Das Historienbild der Leipziger Schule	17
I.2. Spannungsfelder der Malerei und deren Sublimierung	27
I.2.1. Abstraktion und Hunger nach Bildern	27
I.2.2. Der Gedanke des Endes der Malerei	31
I.2.3. Die Malerei als Sublimierung defensiver Aggression	39
II. Ausgefranste Ränder der Zeit. Neo Rauchs Bild(er) der Geschichte	47
II.1. Geschichte als Gewebe: Die zeitliche Logik der Malerei	47
II.2. Das historische Imaginäre: Neo Rauchs Arbeitsmethode der Erinnerung	68
II.3. Postmoderne Strategien: Neo Rauchs Rezeption der Romantik	87
II.4. Visuelle Intertextualität: Die Mechanik des Traumgeschehens	108
III. Das Spiel der Allegorie	127
Abstract	135
Abbildungen	137
Abbildungsverzeichnis	155
Literaturverzeichnis	157
Lebenslauf	173

Einleitung

„Die Vergangenheit aber ist nicht tot,
sie ist nicht einmal vergangen.“¹

Neokonservatismus oder innovative Malerei? Nostalgische Bilder im Sozialismus-Chic oder Bilder der Gegenwart? Mimetisch-narrativer Realismus oder semiabstrakte Figuration? Diese Aporien des Entweder - Oder prägen nicht nur Neo Rauchs vielschichtige Malerei, sondern auch die heterogenen Aussagen der KritikerInnen. Ihnen soll in dieser Arbeit mit der These begegnet werden, dass es sich bei Neo Rauchs Malerei um eine Form des Historienbildes handelt, welches auf den inhomogenen Erfahrungsraum unserer heutigen Gesellschaft antwortet. Es soll aufgezeigt werden, dass Neo Rauch in der Gestaltung seiner Werke einer historischen Methodik folgt, die die Geschichte selbst und seine spezifische Wahrnehmung von Geschichte über die Struktur seiner Werke reflektiert. Diese These scheint, da sie der gängigen Forschungsmeinung widerspricht, prekär. Viele KritikerInnen sind sich in Bezug auf Neo Rauchs Malerei darüber einig: *„Den Horizont dieser Bilder bestimmen nicht Geschichten und auch nicht Geschichte“*, es sind *„Staffagen oder Versuchsanordnungen, keinesfalls jedoch Historienbilder.“*²

Tatsächlich »erzählen« Neo Rauchs Werke keine beispielhaften Vorgänge aus der Vergangenheit. Geschichte ist in den Werken Neo Rauchs nicht auf einer semantischen Ebene »ablesbar«. Vielmehr wird Geschichte über die Struktur der Darstellung, die zeitlichen Parametern folgt und damit mit der *„Prädominanz des Raumes über die Zeit“*³ bricht, »konstruiert«. Dekontextualisierte Bildfragmente, die immer schon *„historisch markiert“*⁴ sind, werden innerhalb der Bilder übereinander geschichtet sowie miteinander vernetzt und eröffnen darüber die historische Dimension Neo Rauchs Werke. Um von Geschichte in Bezug auf Neo Rauchs Malerei zu sprechen, ist es somit notwendig, die Idee eines linearen Zeitmodells sowie die traditionellen Vorstellungen von Bildnarration aufzugeben und sich auf jene *„Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit“*, die seine Werke visualisieren, einzulassen.⁵ Dieser kommt ein hoher Grad an Aktualität zu, denn in der Gegenwart, die vom *„Zerfall der großen*

¹ Alexander Kluge, in: Adorf 2007, S. 60.

² Gottfried Boehm, in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 36; Bernhard Schwenk, in: Kat. Ausst. Galerie für Zeitgenössische Kunst 2000, S. 23.

³ Boehm 1987, S. 6.

⁴ Sigrid Schade, in: Adorf 2007, S. 28.

⁵ Uhl 2003, S. 50; Kapitel II.3.

Erzählungen“⁶ geprägt ist, ist die Vorstellung von Geschichte im „*Kollektivsingular*“⁷ und als Idee einer teleologischen Progression hinfällig geworden. Vielmehr geht man davon aus, dass sich unsere Wahrnehmung von Wirklichkeit auf kulturelle Zeichen und Symbole stützt, die durch die Medien, die unser Zeitbewusstsein „*modulieren*“, vermittelt werden und darüber unseren Zugang zur Realität steuern.⁸ Die modernen Kommunikationstechnologien bedingen eine Verschmelzung von Realität und Fiktion und damit „*die Auflösung des geschichtlichen Bewusstseins durch die Simulation eines Bild-Raumes voller Ungleichzeitigkeiten.*“⁹ Durch die „*abstandslose Vergegenwärtigung*“, die aus den hohen Übertragungsgeschwindigkeiten der Medien resultiert, wird „*die Verschiedenheit zeitlicher Horizonte umgeschmolzen in die Vielzahl nebeneinander lagernder und gleich verfügbarer Gegebenheiten.*“¹⁰ Jene Simulation der Ungleichzeitigkeit scheint Neo Rauchs Werke zu charakterisieren, in denen historische Gestalten oder Muster, aus ihren ursprünglichen Kontexten gelöst, auf der Ebene der Darstellung in Relation gesetzt werden. Mit der Möglichkeit eines sie umgreifenden und situierenden, einheitlichen Zusammenhangs, der durch die Raumstrukturen etabliert werden könnte, wird gebrochen. Doch sind Neo Rauchs Werke damit nicht eher als „*Sinnbilder*“ des „*Austritts aus der Geschichte*“, denn als Historienbilder zu bezeichnen?¹¹

Demgegenüber argumentiert diese Arbeit, dass gerade die Stillstellung, die das Medium der Malerei garantiert, Vergangenheit unter diesen Verhältnissen bewahren und ihr Bedeutung verleihen kann.¹² Denn nach Sigrid Schade - hierbei verweist sie auf Jacques Lacan - gilt es heute die „*Maschine der alltäglichen Zeichenproduktion anzuhalten, die scheinbar unsere Gegenwart bildet, sie ausfüllt und sie zugleich verschlingt.*“¹³ Insofern kommt der Malerei als Medium der Geschichtsschreibung, die an die starre Flächigkeit des Bildträgers rückgebunden bleibt und die dargestellten Szenen damit zwangsläufig arretiert, eine hohe Relevanz zu. (II.1.)

⁶ Lyotard 1986a, S. 54.

⁷ Koselleck 1979, S. 647f; Kapitel II.3.

⁸ Großklaus 1995, S. 39: „*Medien modulieren unser Zeitbewusstsein.*“

⁹ Uhl 2003, S. 50.

¹⁰ Uhl 2003, S. 51.

¹¹ Uhl 2003, S. 51.

¹² Der traditionellen Annahme Malerei könne keine Geschichte darstellen, weil ihr aufgrund des statischen Charakters der Bildfläche, nicht die Möglichkeit gegeben ist, zeitliche Dauer zu artikulieren, wird hier eine positive Wendung gegeben. In Bezug auf Neo Rauchs Darstellungen wird dieser klassische Vorwurf von Isabella Gaissert vorgebracht. Sie spricht den Werken Neo Rauchs eine historische Dimension ab „*weil die Leinwand keine Darstellung von Zeit erlaubt, Geschichten aber nach Zeit verlangen.*“ (Gaissert 2006, s.p.) Diese Einwände gelten allerdings nur, wenn man zeitliche Dauer als Verlauf und als Bewegung in einem Raum begreift.

¹³ Sigrid Schade, in: Adorf 2007, S. 30.

Als Reaktion auf die Loslösung vom Paradigma des Fortschritts und der Idee eines linearen Zeitverlaufs thematisiert Neo Rauch Geschichte in seinen Werken in Bezug auf die Prozesse der Erinnerung.¹⁴ Neo Rauch entnimmt seine Bildmotive weder aus der Realität noch von Vorlagen, vielmehr greift er über ein affirmatives Verfahren der Aneignung auf jene „*memorialen Zeichen*“ des kollektiven Gedächtnisses zurück, die unsere Vergangenheitskonstruktionen stützen.¹⁵ (II.2.) Aufgrund einer formalen Überarbeitung, die sich an den Mechanismen der Traumarbeit orientiert, erscheinen sie als bruchstückhafte Spuren der Vergangenheit, in Schichtungen auf der Bildebene überlagert, sowie über relationale Verknüpfungen zueinander in Beziehung gesetzt. Zwischen Enthüllen und Verbergen, Erinnern und Vergessen erscheinen sie als „*Zeichen ihrer entstellten Darstellung im Sichtbaren*“ der Bildfläche.¹⁶ (II.4) Geschichte - in ihrer Verortung im „*historischen Imaginären*“¹⁷ - wird von Neo Rauch als „*Interventionsfeld*“¹⁸ verstanden und die Rekonstruktion von Vergangenheit über diese Bildfragmente als eigene Problematik thematisiert, ohne sie dabei zwanghaft rationalen Prinzipien, wie etwa dem Konstrukt eines historischen Kontinuums, unterzuordnen.

Aufgrund der durch die Bildmotive ausgelösten Assoziationen erfolgt vielmehr eine ständige Vergegenwärtigung von Vergangenheit innerhalb der Gegenwart des Gemäldes, die der collagenhaften Anordnung der einzelnen Bildfragmente als Bezugspunkt dient. Als Spuren der Vergangenheit indizieren sie auf diese Weise eine Relektüre unabgegolter Vergangenheit in der Gegenwart, die die Kritik an den vorgegebenen Vergangenheitskonstruktionen - an den „*Mythen*“ der Gesellschaft und der Kunst - entfalten kann.¹⁹ Denn Neo Rauchs Rückgriff auf Vergangenheit, auch das soll aufgezeigt werden, erfolgt nicht willkürlich, vielmehr steht Vergangenheit und Gegenwart in den Bildern Neo Rauchs immer schon in einem „*Explikationszusammenhang*“.²⁰ Um es mit den Worten Walter Benjamins zu sagen, dessen Theorien der Geschichtsschreibung, als ständige Folie des Vergleichs, die Überlegungen dieser Arbeit tragen werden:

¹⁴ Vgl. dazu: Hemken 1996, S. 147.

¹⁵ Assmann 2002a, S. 186.

¹⁶ Weigel 1994, S. 123.

¹⁷ Leeb 2009, S. 40.

¹⁸ Leeb 2009, S. 33.

¹⁹ Der Begriff „*Mythos*“ wird in dieser Arbeit im Sinne Roland Barthes verwendet. Nach Barthes besteht die Arbeitsweise des Mythos darin soziale und historische Konstruktionen nachträglich zu verkennen, indem er ihr historisches Gewordensein *ent-nennt*. (Barthes 1964, S. 125f.) Der Mythos ist damit beauftragt „*historische Intention als Natur zu gründen, Zufall als Ewigkeit*“. (Barthes 1964, S. 130.) Damit universalisiert er spezifische historische Denkmuster und führt symptomatisch zu Ausgrenzungen. Mit Aleida Assmann gilt es, dieses Mythoskonzept insofern zu erweitern, als dass darauf hingewiesen werden muss, dass die Mythenbildung sich nicht alleine auf eine „*Verfälschung historischer Tatsachen*“ festsetzen lässt, „*denn sie ist selbst eine historische Tatsache*.“ (Assmann 2006, S.41.) Insofern schlägt sie vor, jene Theorien, die in den 1960er und 70er Jahren unter dem Begriff des Mythos verhandelt wurden, in der Rede vom kollektiven Gedächtnis, und damit auch in Hinblick auf deren Unvermeidbarkeit, fortzuführen.

²⁰ Wolfgang Boch, in: Adorf 2007, S. 65.

„Der historische Index der Bilder sagt nämlich nicht nur, dass sie einer bestimmten Zeit angehören, er sagt vor allem, dass sie erst in einer bestimmten Zeit zur Lesbarkeit kommen.“²¹

In Neo Rauchs Werken werden einzelne Bildfragmente, die an historischen Mustern und Vorstellungsinhalten des kollektiven Bildgedächtnisses partizipieren, einem „*Tigersprung ins Vergangene*“²² vergleichbar, in eine spannungsreiche, aktualisierende Relation zur Gegenwart gesetzt und jene Konstellation im stillgestellten Bild fixiert. So wird der „*Abgrund der Zeit*“²³ in einer „*Dialektik im Stillstand*“²⁴ spürbar, die eine „*kritische Durchdringung*“²⁵ von Gegenwart und Vergangenheit im Bild ermöglicht. Es ist jene Stillstellung des zeitlichen Verlaufs über das Medium der Malerei, bei gleichzeitiger Auflösung linearer Bezüge über die Fragmentierung des Bildraumes, sowie die Vervielfältigung historischer Bedeutungshorizonte, durch die Assoziationen auslösenden Bildzeichen, die Neo Rauchs Darstellungen von Geschichte bestimmen und deren Bedeutung gerade darin auszumachen ist, dass sie, in ihrer Mehrschichtigkeit und Vieldeutigkeit, „*nur entwirrt, nicht entziffert werden*“ können.²⁶

Der in dieser Arbeit gewählte Weg der *Entwirrung* ist, anhand einzelner Werke - dabei stehen vor allem die Werke des *Zeitraumzyklus* (2006) im Vordergrund - die Struktur Neo Rauchs Bilder, die sich seiner spezifischen Methode der Bilderzeugung verdankt, unter Anlehnung an methodische und analytische Verfahren der Semiologie sowie deren Erweiterung in der (post-)strukturalistischen Theorie zu analysieren.²⁷ Dabei geht es, mit den Worten Roland Barthes, „*nicht darum, die Linguistik auf das*

²¹ Benjamin, V/1, S. 577-578, [N 3,1]. Die Schriften Walter Benjamins werden in dieser Arbeit nach der Ausgabe der *Gesammelten Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann/ Hermann Schweppenhäuser, I-VI, Frankfurt am Main 1972-1989 unter Angabe von (römischer) Bandzahl, (arabischer) Bandnummer und den Seitenzahlen zitiert. Bei Zitaten aus dem Pasagen-Werk werden die einzelnen Sigle mit angegeben.

²² Benjamin, I/2, S. 701. Bereits Peter Bürger verglich Neo Rauchs Strategie der Aktualisierung der Vergangenheit für unsere Gegenwart mit Walter Benjamins *Tigersprung ins Vergangene*. Siehe dazu: Bürger 2006, s.p.

²³ Sigrid Schade, in: Adorf 2007, S. 26.

²⁴ Benjamin, V/2, S. 1035, [P°, 4].

²⁵ Didi-Huberman 1999, S. 167.

²⁶ Barthes 2000, S. 191.

²⁷ Eco 1991, S. 295. Nach Umberto Eco ist die Semiologie - er wählt den Begriff der Semiotik (Siehe dazu: Eco 1991, S. 17, Anm.1.) - „*nicht nur die Wissenschaft von den Zeichensystemen ist, die als solche erkannt werden, sondern die Wissenschaft, welche alle Kulturphänomene so untersucht, als ob sie Zeichensysteme wären - wobei sie von der Hypothese ausgeht, daß in Wirklichkeit alle Kulturphänomene Zeichensysteme sind, d.h. daß Kultur im wesentlichen Kommunikation ist [...].*“ (Eco 1991, S. 295.) In Rückbezug auf Silke Wenks Überlegungen wird es in dieser Arbeit als ausreichend angesehen, in der Analyse von Neo Rauchs Bildfragmenten von „Zeichen“ und nicht im Sinne Peirces von ikonischen Zeichen zu sprechen, da das primäre Interesse, dem gilt „*was im Signifikantenprozeß geschieht*“, also um die „*Wirkungsmodi*“ von Zeichen. (Wenk 1996, S. 66, Anm. 36) Weiters gilt es den Ansatz Umberto Ecos insofern mit strukturalistischen Methoden zu erweitern, als dass es nicht nur um die Perspektive der Kommunikation geht, sondern es in Bezug auf Neo Rauchs Werk entscheidend ist, auch auf die, den von Neo Rauch verwendeten Zeichen „*vorausliegende Sinnproduktion*“ einzugehen. (Wenk 1996, S. 69.) Diese Möglichkeit bietet sich in dieser Arbeit über die Aufnahme einer, aus dem Bereich der Intertextualität entlehnten, „*textanalytischen Perspektive*“, die es ermöglicht „*die intendierte Intertextualität, die die Textoberfläche organisiert, von einer latenten zu unterscheiden, die die Oberfläche des Intratextes nicht stört und dennoch die Sinnkonstitution bestimmt [...].*“ (Lachmann 1990, S. 57.)

*Bild „anzuwenden“ oder der Kunstgeschichte eine Prise Semiologie zu verabreichen; es geht darum, die Distanz (die Zensur) aufzuheben, die institutionell das Bild und den Text trennt.“*²⁸ Roland Barthes Beantwortung der „moralischen“²⁹ Frage *Ist die Malerei eine Sprache?* kann dementsprechend so zusammengefasst werden, dass eine Separation der Malerei und des Bildes von der Sprache, der Vorstellung vom »genialen« Künstler, der sich außerhalb der „Diskurse“³⁰ bewegt, Vorschub leisten würde.³¹ Insofern wird der semiologische Zugang nicht nur als adäquates Methodenwerkzeug betrachtet, der es ermöglicht Neo Rauchs Werke in ihrer Mehrschichtigkeit und Multivalenz gerecht zu werden, sondern seine Wahl entspringt auch der Dringlichkeit, die stark kategorisierenden Forschungsmeinungen in Bezug auf Neo Rauchs Malerei hinter sich zu lassen und eine neue Perspektive auf das Werk des Künstlers sowie für die Relevanz des Mediums der Malerei zu eröffnen.

Diese Notwendigkeit ist gegeben, da viele KritikerInnen nach wie vor bestrebt sind Neo Rauchs figürliche „*Malerei über Malerei*“³² in die Metaerzählung eines Endes bzw. einer Rückkehr der Malerei einzuschreiben, wobei sich diese Diskussionen dementsprechend zwangsläufig mit einer Reaktivierung des ideologisch geprägten Status der Malerei überlagern. Trotz ihrer bewusst gemachten Inszeniertheit und dem Zitatcharakter der einzelnen Bildzeichen werden Neo Rauchs Werke als „*Feier der figürlichen Kunst*“ und damit als Beweis einer erneuten Rückkehr der Malerei gepriesen.³³ Nach der „*ästhetischen Fastenzeit*“³⁴ der neunziger Jahre, die geprägt waren durch eine „*malereifeindliche Konzeptkunst*“³⁵, bietet Neo Rauchs Malerei vielen KritikerInnen „*zur rechten Zeit eine nachhaltige Erinnerung an die Kraft, die man der Malerei traditionell und konventionell beigemessen hat.*“³⁶ Neo Rauchs Bilder seien in der Lage die „*Sehnsucht nach kontemplativer Versenkung*“ und ein „*ontologisches Bedürfnis*“ zu befriedigen, sodass Neo Rauchs Kunst in „*ihrer kräftigen Wiederbelebung figurativer Malerei so vieles außer Kraft setzt, was die Tradition der Moderne*

²⁸ Barthes 1993, S. 159.

²⁹ Barthes 1993, S. 157.

³⁰ Der Begriff „*Diskurs*“ wird in dieser Arbeit im Sinne Michel Foucaults verwendet und bezeichnet damit nicht Sprache oder Schrift im engeren Sinne, sondern „*Gruppen von Aussagen*“, die charakterisiert sind als „*eine Praxis des Denkens, Schreibens, Sprechens und auch Handelns, die diejenigen Gegenstände, von denen sie handelt, zugleich selbst systematisch hervorbringt. Diskurse folgen innerhalb bestimmter historischer Schnitte einem für sie spezifischen und sie von anderen unterscheidendem synchronen Set von Regularitäten, das bestimmt wie und was gedacht, geschrieben, gesprochen, gehandelt werden kann, was als wahr und was als falsch gilt.*“ (Kammler/Parr/Schneider 2008, S. 234.)

³¹ Siehe dazu: Schade/ Wenk 1995, S. 345.

³² Holger Broeker, in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Wolfsberg 2006, S. 33.

³³ Stephen Little, in: Kat. Ausst. Honolulu Academy of Arts 2005, S. 5. Vgl. dazu: Gernot Böhme, in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Wolfsberg 2006, S. 49.

³⁴ Markus Brüderlin, in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Wolfsberg 2006, S. 8.

³⁵ Ebd., S. 7.

³⁶ Lynne Cooke, in: Kat. Ausst. Bonnefantenmuseum 2002, S. 9.

verordnet hat.“³⁷ Dieser vermeintliche Antimodernismus Neo Rauchs gilt jenen als zentraler Kritikpunkt, die in Neo Rauch einen Vertreter des Neokonservatismus ausmachen, sein Werk auf die Formeln „keine Abstraktion“, „keine Theorie“, „keine Konzeptkunst“ festsetzen und den, durch die Befürworter Neo Rauchs Malerei eingeführten romantischen Genie- und Schöpfermythos der künstlerischen Subjektivität - dies jedoch zu Recht - kritisieren.³⁸ Die Mythenbildung um den Künstler Neo Rauch, der positiv besetzte Verweis auf seine vermeintlich emotional und subjektiv geprägte Kunst, ist - insbesondere von amerikanischen KritikerInnen - mit der Betonung der nationalen Traditionen seines malerischen Gestaltens verknüpft, wobei vor allem seine seit 2001 erfolgende Rezeption der Kunst der deutschen Romantik großes Interesse findet.³⁹ Doch auch in Europa spricht man von Neo Rauch im Sinne eines „neuen deutschen Kunstwunders“⁴⁰ und bezeichnet den Künstler als Maler „deutscher Befindlichkeit“.⁴¹ Diese Meinungen sind problematisch und teilen Neo Rauchs Malerei eine spezifische, stark vereinfachende Position zu:

„Ein Maler wird befragt, der im Begriff sein soll, das zu werden, was die Fragenden benötigen, um weiterhin dieselben Fragen zu stellen - eine Position. Die aktuellen Koordinaten für die Position Rauch sind: eine ostdeutsche Biografie, eine Ausbildung in einer akademischen Tradition, deren Realismus in der Zeit ideologischer Aufgeladenheit abgelehnt wurde.“⁴²

Neo Rauchs Malerei abseits dieser Positionierungen zu betrachten, bedeutet jedoch nicht die eindeutigen Bezüge, die sein Werk ausbildet sowie die Kontexte, in die es verankert ist, zu negieren. Vielmehr gilt es in einem ersten Kapitel der Arbeit (I.1-I.2.3) nicht nur die Bedeutung der Historienmalerei der *Leipziger Schule* für die Malerei Neo Rauchs zu betonen, sondern auch hervorstreichend, dass Neo Rauch mit seiner Malerei ganz bewusst auf das Spannungsfeld der Figuration ostdeutscher Prägung und den Formüberlegungen westlicher Abstraktion, welches sich spätestens seit der Wiedervereinigung Deutschlands mit dem Diskurs eines Endes bzw. einer Rückkehr der Malerei überlagerte, Bezug nimmt, ohne es jedoch zu intensivieren. Über seine Methode der Bilderzeugung befragt er stattdessen spezifische Auffassungen von Malerei in ihrem historisch und gesellschaftlich gewachsenen Kontext und verweist auf ideologische Positionen, die in ihrem Totalitätsanspruch exkludierende Begleiterscheinungen bedingten. Dies betrifft den *Unerträglichen Naturalismus* (1998), (Abb.1) in gleichen Maßen wie die *Abstraktion* (2005), (Abb.2) und gilt ebenso für

³⁷ Harald Kunde, in: Kat. Ausst. Galerie für Zeitgenössische Kunst 2000, S. 34; Markus Brüderlin, in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 7.

³⁸ Menke 2007, S. 43. Bezüglich der Mythenbildung um Neo Rauch siehe: Sperling 2006.

³⁹ Siehe dazu: Markus Brüderlin, in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 10.

⁴⁰ Geimer 2006, S. Z3.

⁴¹ Harald Kunde, in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 15.

⁴² Creischer/ Siekmann 2002, S. 110.

Neo Rauchs Rezeption der Romantik. (II.3) Neo Rauchs Werke sind dementsprechend nicht primär *Malerei über Malerei*, sondern - und hier kehre ich zu meiner bereits explizit gemachten These zurück - Malerei über die Geschichte der Malerei.

Dieser These folgend, wird Neo Rauchs Malerei als postmoderne Strategie im Umgang mit gesellschaftlichen Vergangenheitskonstruktionen und der Geschichte der Malerei vorgestellt, der dementsprechend die polarisierenden Gegenüberstellungen von Realismus und Abstraktion, traditioneller Malerei und Neuen Medien, sowie dem Ende und der Rückkehr der Malerei nicht gerecht werden können. Vielmehr bildet Neo Rauchs Malerei eine „*Lektüre von Korrespondenzen*“ aus, der in dieser Arbeit nachzugehen sein wird.⁴³ Seinen Werke werden dabei als ein „*Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur*“, die „*miteinander in Dialog treten, sich parodieren, einander in Frage stellen*“, verstanden.⁴⁴

⁴³ Craig Owens, zitiert aus: Harrison/ Wood 2003, S. 1312. Siehe dazu: Kapitel III.

⁴⁴ Barthes 2000, S. 190.

I. Neo Rauchs Malerei im Kontext

„In the East, we never knew painting was dead.“⁴⁵

Neo Rauch, 1960 in Aschersleben geboren, erhielt seine Ausbildung in der ehemaligen DDR, an der Hochschule für Graphik und Buchkunst in Leipzig. Er studierte unter Bernhard Heisig und Arno Rink, zwei bedeutenden Vertretern der *Leipziger Schule* erster und zweiter Generation, und gilt heute als Hauptvertreter der sogenannten *Neuen Leipziger Schule*. Anfang der neunziger Jahre, und damit im Kontext des wiedervereinten Deutschlands, entstanden Werke - von Neo Rauch als „erste gültige Bilder“ bezeichnet - die sich jener Methode der Bilderzeugung verdanken, deren Analyse in dieser Arbeit im Vordergrund steht.⁴⁶ Ziel dieses einführenden Kapitels ist es nicht, Neo Rauchs Malerei, einem Wunsch nach Kontinuität folgend, in bestimmte Traditionslinien einzuschreiben. Es sollen vielmehr jene Kontexte herausgearbeitet werden, innerhalb derer sich Neo Rauch mit seiner Malerei positioniert. Hierbei stehen vor allem die Geschichte der Figuration in Deutschland sowie der sich damit überlappende Diskurs eines Endes bzw. einer Rückkehr der Malerei im Vordergrund. Die Grundzüge jener Diskurse sollen im Folgenden vorgestellt werden, um anhand der Analyse des Bildes *Lehre* (1999), (Abb.7) Neo Rauchs Positionierung seiner Malerei innerhalb dieser Spannungsfelder zu bestimmen, sowie erste Schlüsse bezüglich der Struktur seiner Werke, und der ihr zugrundeliegenden historischen Methodik zu ziehen. Einen erste Annäherung an Neo Rauchs Geschichtsbild erfolgt jedoch über seine bereits erwähnte Strategie Vergangenheit über ihren Gegenwartsbezug zu thematisieren, aus der sich Parallelen zur Historienmalerei der *Leipziger Schule* sowie zur Geschichtsphilosophie Walter Benjamins ergeben.

I.1) Das Historienbild der Leipziger Schule

Neo Rauchs Umgang mit Geschichte, die Überprüfung von Geschichte anhand ihres Gegenwartsbezugs, sowie die Kritik an einem am Fortschrittsmodell ausgerichteten Geschichtsbild, kann im Kontext der Historienmalerei der *Leipziger Schule* gesehen werden. Die Kritik der Maler der *Leipziger Schule* richtet sich gegen das Geschichtsverständnis der Moderne, wie es in der evolutionistischen Theorie des Marxismus weiterentwickelt wurde. Gegen das herrschende

⁴⁵ Gerd Harry Lybke, zitiert aus: Egan 2004, s.p.

⁴⁶ Neo Rauch, zitiert aus: Kat. Ausst. Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 8.

Fortschrittsmodell entwerfen sie eine Malerei, die sich vor allem durch ihren Gegenwartsbezug auszeichnet und in den entwickelten künstlerischen Methoden überraschende Parallelen zu Walter Benjamins Geschichtsphilosophie aufweist. Mit jener teilen sie wiederum die Überschneidungen mit der Theorie der Postmoderne, denn so Kittsteiner:

„Das sozialistische Stadium der Geschichte als deren höchste Stufe war schon eine *Posthistoire sui generis*, ein Endzustand nach dem nichts Neues mehr kommen konnte.“⁴⁷

Jenes Zitat bezieht sich auf die marxistische Auffassung, dass der Sozialismus über alle historischen Gesellschaftsformen triumphieren würde. Diese These stand jedoch in einem empfundenen Widerspruch zum gesellschaftlichen Alltag der DDR, sodass die daraus resultierenden gespaltenen Erfahrungen die Bedeutung des Historienbildes steigerten. Es hatte das Geschichtskonzept des Marxismus zu transportieren und avancierte damit zu einem der wichtigsten Genres sozialistisch-realistischer Staatskunst. Der neue Blickwinkel auf die Geschichte, in der der Klassenkampf als Triebfeder der Entwicklung angesehen wurde und die Rolle des Proletariats als Produzent einer neuen Gesellschaftsform im Mittelpunkt des Interesses stand, sollte in den Zeugnissen der Kunst, gegen die negativen Erfahrungen des sozialistischen Alltags, heroisiert werden. Dies führte von vornherein zu einer Auswahl spezifischer, in Hinblick auf die sich zur sozialistischen Mythenbildung eignenden, Epochen und Ereignisse der Weltgeschichte.⁴⁸ Bis Mitte der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts folgten die Historienbilder der DDR den Vorgaben der sozialistischen Kunstdoktrin nach Heroisierung, bei gleichzeitig leichter Verständlichkeit der Bilder für das Volk. Die geforderte Simplizität verlassend, traten 1965 drei Künstler, Werner Tübke, Bernhard Heisig und Walter Mattheuer, auf der 7. Kunstausstellung des Bezirks Leipzig mit einer umstrittenen neuen Form des Historienbildes an die Öffentlichkeit. Sie wurden daraufhin, trotz großer stilistischer Heterogenität, unter dem Begriff der *Leipziger Schule* zusammengefasst. Die von der *Leipziger Schule* entwickelten Bildprinzipien wurden von den Künstlern der nachfolgenden Generation, wie etwa Arno Rink, weitertradiert und aktualisiert. Sie bilden nach wie vor die Grundlagen des Zeit-, Raum- und Geschichtsverständnisses der *Neuen Leipziger Schule*, als dessen Hauptvertreter Neo Rauch gilt, und können wie folgt zusammengefasst werden:

⁴⁷ Kittsteiner 1993, S. 91. Die Malerei der Leipziger Schule wurde bereits in den 70er Jahren als postmodern bezeichnet. Eckhardt Gillen nimmt jenen Vergleich im aktuellen Katalog zur Tübke-Retrospektive erneut auf, wenn er Werner Tübke in seinem Katalogbeitrag als „postmodernen Maler avant la lettre“ bezeichnet. (Gillen 2009, S. 54-61.) Es ist in diesem Zusammenhang darauf hinzuweisen, dass der Begriff des *Posthistoire* nicht identisch mit jenem der Postmoderne ist, auch wenn sie oft synonym gebraucht werden. Siehe dazu: Welsch 1987, S. 17-18.

⁴⁸ Ulrike Krenzlin führt als zentrale geschichtliche Ereignisse die frühbürgerliche Revolution und den Großen Deutschen Bauernkrieg Anfang des 16. Jahrhunderts, die Unabhängigkeitskriege von 1813, die Revolution von 1848/49, die Novemberrevolution 1918/19 mit ihren Helden Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg und den Kampf der Internationalen Brigaden in Spanien der Jahre 1936-38, der zum großen Themenkreis des Antifaschismus zu zählen ist, an. Siehe dazu: Krenzlin 1992, S. 12ff.

„Es war die besondere, vom Westen bis heute kaum anerkannte Leistung der Leipziger Malerei, die determinierte, eindimensionale Kunst in den sechziger Jahren zu einem vielschichtigen, verschlüsselten und vielfach gebrochenen Medium umgebaut zu haben. Sie entwickelte eine raffinierte metaphorische oder allegorische, also mehrdeutige Bildsprache, die Kritik und Kommentar, das Zitieren und Collagieren, damit eine intellektuelle Auseinandersetzung mit Thema und Auftrag erlaubte. Diese Reform machte es auch möglich, Partei und Gesellschaft in Frage zu stellen, labile Subjektivität ins Spiel zu bringen und Geschichte ins Bild zurückzuholen.“⁴⁹

Markanteste Grundlage des neuen Historienbilds der *Leipziger Schule* ist der forcierte Gegenwartsbezug der Gemälde. Das intensive politische Engagement der Maler drückte sich in der Zentrierung auf die gesellschaftliche Wirklichkeit im Alltag der DDR aus. Als Reaktion des Zweifels an einem, vom Fortschrittsgedanken geprägten, linearen Zeitmodell ließen sie in ihren Werken die Gegenwart mit der Vergangenheit in Verbindung treten und setzten dem illusionistischen Bildraum, die formale Auflösung von Zeit- und Raumstrukturen entgegen. Die Einheit von Zeit und Raum galt in der Realismustheorie der DDR als kanonisiertes Bildprinzip und wurde erst in den Historienbildern der *Leipziger Schule*, die örtlich und zeitlich Getrenntes zu einem neuen erfundenen Ganzen montierten, aufgesprengt. In Anlehnung an die Bildverfahren der Montage- oder Collagetechnik schufen die Künstler *„neue Bildaggregate [...] räumlicher und zeitlicher Verschränkungen“*.⁵⁰ Zur Kategorisierung dieser Methode, die auch Neo Rauchs Werk immanent prägt, bildete sich der Begriff des Simultanbildes aus. Die im Simultanbild unverbunden nebeneinanderstehenden Bildmotive gelangen, in Anlehnung an surrealistische Prinzipien, in einen Dialog und ermöglichen darüber gegenwartsbezogene Assoziationen, Deutungen und Interpretationen. Bernhard Heisigs fünfteiliges Geschichtspanorama *Gestern und in unserer Zeit* (1974), (Abb.3), welches an das, den Künstler seit 1956 beschäftigende, historische Ereignis der Pariser Kommune anknüpft, führt die Verbindung der Vergangenheit mit der Gegenwart schon im Bildtitel mit sich.⁵¹ Bernhard Heisig betont explizit:

„Meine Bilder sind keine Historienbilder, es sind Bilder, die sich mit Hilfe der Historie zur Zeit äußern.“⁵²

Die vierte Tafel von *Gestern und in unserer Zeit* (1974), (Abb.3) führt in der gewohnt expressiven Malweise des Künstlers Gesichter und Figuren von Opfern und Täter gleichermaßen in einen Kreislauf der Gewalt zusammen, aus dem jene Rückenfigur im rechten Bildvordergrund, die dem Betrachter zur Identifikation und Verortung im Bildgeschehen einlädt, offensichtlich »aussteigen« will. Weder die

⁴⁹ Beaucamp 1998, S. 92.

⁵⁰ Beaucamp 1990, S. 428.

⁵¹ Als Pariser Kommune (frz. La Commune de Paris) wird das am 18. März 1871 bis 28. Mai 1871 aus 85 Personen gebildete Stadtparlament bezeichnet, das gegen den Willen der konservativen Zentralregierung versuchte, Paris nach sozialistischen Vorstellungen zu verwalten. Brockhaus 1996, 12, S. 225.

⁵² Bernhard Heisig, zitiert aus: Lang 2002, S. 119.

porträtierten Arbeiter, der zeitungslisende Mann, die Zirkusakrobaten noch der Künstler selbst, dessen Züge sich in der Figur am unteren linken Bildrand widerspiegeln, können dem „Sog der Selbstvernichtung“ entkommen, in den sie durch ihre ideologischen und moralischen Maximen getrieben werden.⁵³ Selbst die Allegorie der Freiheit - angelehnt an Eugène Delacroixs *Die Freiheit führt das Volk* (1830) - bleibt Mittäterin, indem sie ihre Waffe auf den Himmel richtet, der sich an dieser Stelle blutrot färbt. Ganz im Sinne der Simultanmethode finden die in eine Szenerie zusammengefassten Figuren keinen Halt in einem der klassischen Perspektive gehorchenden Bildraum. Risse in Zeit und Raum sprengen das Kontinuum der Malfläche auf. Einzelne Stoffbahnen, welche als Demonstrationsbanner gelesen werden könnten, nehmen die Ereignisse und Figuren in sich auf und stellen sie unvermittelt nebeneinander. Bewusst führt Bernhard Heisig „*Räume und Zeiten, Gegenwart und Vergangenheit durch fetzenhafte Verknüpfungen oder kunstvolle Verschachtelungen zusammen und verankert sie in einem zerrütteten, gleichwohl aufbegehrenden Bewusstsein.*“⁵⁴ Die Simultanmethode der Übereinanderlagerung einzelner, auf den ersten Blick nicht in Zusammenhang zu bringender Szenerien, deren Abgrenzungen wie Einschnitte die Gliederung der Bildfläche bestimmen, prägen auch Arno Rinks Kompositionen. Das Bild *Lied vom Oktober I* (1967), (Abb.4), welches anlässlich des 50. Jahrestages der Oktoberrevolution entstand, zeigt aufgrund der chaotischen Massenszene trotz stilmorphologischer Unterschiede die Nähe Rinks zu den Kompositionsprinzipien seines Lehrers Bernhard Heisig. Wie bei Heisig sind einzelne Bildkompartimente voneinander abgeschnitten, wobei die Schnittstellen durch die Komplementärkontraste blau und gelb, sowie rot und grün, besonders betont werden. Auch die späteren Werke Arno Rinks, die sich durch eine Auflockerung des Bildraums unter Bezugnahme der surrealistischen Raumbühne auszeichnen, behalten die Simultanmethode bei.

Neben der Dekonstruktion eines einheitlichen Zeit- und Raumgefüges fand das Historienbild durch die Erweiterung, Differenzierung und Verschlüsselung der Bildgehalte eine tief greifende Veränderung. Der Abwendung von der illustrativen Abbildmalerei folgte die Verstärkung des kognitiven Elements durch sinnbildhafte Verdichtungen der Bildmotive. Gegen den herrschenden Stilkonformismus bedienten sich die Maler der *Leipziger Schule* zum Aufbau ihrer Historienbilder gleichnishafter Aussageweisen, in denen historisch tradierte Zeichen gleichberechtigt neben aus dem Alltag gegriffenen Motiven verwendet wurden. Peter Guth klassifiziert die unterschiedlichen Ebenen der Metaphorik der *Leipziger Schule* wie folgt:

⁵³ Eckhardt Gillen beschreibt Heisigs Malerei als „*Versuch einer Aufklärung der geheimen Mythen-, Katastrophen- und Kriegsfaszination, die die Menschen unter religiösen, ideologischen und moralischen Vorzeichen immer wieder in den Sog der Selbstvernichtung treibt*“ (Eckhardt Gillen, in: Kat. Ausst. Galerie Brusberg 2003, S. 36.)

⁵⁴ Beaucamp 1998, S. 259.

„Bei der Betrachtung der Symbolik und Metaphorik in der Leipziger Kunst stellt sich (neben psychoanalytisch oder kunsthärent zu begründender Symbolik) eine nahezu unauflösliche und letztlich nicht erschöpfend zu klärende Verbindung unterschiedlicher Ebenen dar: die der kunsthistorischen Topoi, die der individuellen Symbolik und Metaphorik, die der „offiziell“-politischen Symbolik und Metaphorik (mit deren ironischen Brechungen) und schließlich eine interpretatorische Sicht, die Lesarten der Bilder dirigiert und mitunter tradiert hat.“⁵⁵

Diese spezifische Verfremdungstechnik diente der Interpretation der erlebten Wirklichkeit und bot den Künstlern eine Möglichkeit der Kritik an den Verhältnissen. Das Historienbild der *Leipziger Schule* konnte demnach von Lothar Lang wie folgt definiert werden:

„Diese ist weder Kunst der gemalten Anekdote noch Geschichtsillustration, sondern Interpretation und Deutung vor allem mittels Sinnbilder und komprimierter Metaphern.“⁵⁶

Als Hauptvertreter der sinnbildlichen Bildsprache gilt Walter Mattheuer, dessen Bild *Kain* (1965), (Abb. 5) als Schlüsselwerk einer Aktualisierung von Mythen in der Leipziger Malerei gilt. Auch für Mattheuer ist der Gegenwartsbezug der Mythen, die er als „*Träger von noch nicht gelösten Problemen und Konflikten*“ sieht, entscheidend.⁵⁷ Das Gemälde, das auf der bereits erwähnten 7. Kunstausstellung des Bezirks Leipzig erstmals präsentiert wurde, transportiert, angeregt durch die Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Algerienkrieg, den biblischen Mythos von Kain und Abel in die Gegenwart.⁵⁸ Im Bildraum, der durch die zwei gegenläufigen Linien des Erdbodens und der Wolkenbank in drei keilförmige, sich farblich voneinander abhebenden Segmente unterteilt ist, tragen nur vier Figuren die Handlung. Der Schlichtheit der morphologisch komprimierten Figuren entspricht die Zurückhaltung der Farbgebung in den zur Monochromie tendierenden Abstufungen von Blaugrau.⁵⁹ Links der Bildmitte bäumt sich der tödlich getroffene Abel zu einer Klagefigur hoch und erreicht dabei als einzige Figur des Bildes den hellen Himmelsbereich. Der mit Militärstiefeln bekleidete und mit einem Messer bewaffnete Kain dominiert die rechte Bildhälfte und bildet, worauf schon der Titel schließen lässt, die Hauptfigur des Gemäldes. Parallel zur Linie der Wolkenbank stürzt er, in „*seinen aerodynamischen Formen an einen Bomber erinnernd*“, dem Betrachter entgegen.⁶⁰ Kains zu Fäusten geballte Hände interpretieren einen zentralen Topos des sozialistischen Realismus - die geballte Faust der

⁵⁵ Guth 1997, S. 28.

⁵⁶ Lang 2002, S. 118.

⁵⁷ Sachs 1993, S. 87.

⁵⁸ Der Krieg um die Unabhängigkeit Algeriens von Frankreich in den Jahren 1954 bis 1962 wird als Algerienkrieg bezeichnet. Siehe dazu: Brockhaus 1996, 1, S. 374.

⁵⁹ Angeli Sachs sieht die Vorläufer dieser Figuren bei Ossip Zadkine und Pablo Picasso. Siehe dazu: Sachs 1993, S. 67.

⁶⁰ Sachs 1993, S. 67.

Arbeiterklasse - um.⁶¹ Statt eines Zeichens für Sieg und Kraft werden sie zur Bedrohung für den Betrachter und für die durch sie eingegrenzte Stadt im Bildmittelgrund, die als Sinnbild menschlicher Zivilisation gedeutet werden kann. Ähnlich wie die Allegorie der Freiheit in Bernhard Heisigs *Gestern und in unserer Zeit* (1974), (Abb.3) den Himmel mit ihrer Waffe verletzt, ersticht das Messer Kains symbolisch die Stadtvedute. Der im Sturz begriffene Kain erinnert darüber hinaus an das für viele Maler der *Leipziger Schule* zentrale Ikarus-Motiv, als ein Sinnbild für die mit dem Fortschrittsmythos verbundene Hybris.⁶² Obwohl das Gemälde die Auseinandersetzungen des Algerienkrieges zum Inhalt hat, erfuhr der Brudermord, aufgrund der Interpretationsbreite der metaphorischen Bildsprache, in der Rezeption bald eine Umdeutung zu einem Sinnbild des zweigeteilten Deutschlands. Die Offenheit, in Bezug auf die Auslegung der Metaphorik des Bildes, wurde vom Staat als Bedrohung erfahren.⁶³ Aus demselben Grund war auch Werner Tübkes „intelligenzintensiver“⁶⁴ Beitrag zur 7. Kunstausstellung des Bezirks Leipzig, die dritte der insgesamt elf Fassungen der *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze III* (1965), (Abb.6), scharfer Kritik ausgesetzt.⁶⁵ Im Gegensatz zu den auf das Notwendigste verdichtende Sinnbilder Walter Mattheuers reflektiert Werner Tübke geschichtliche Ereignisse in vielschichtigen szenischen Allegorien und bedient sich dabei malerischer Mittel aus vergangenen kunsthistorischen Epochen. Trotz der altmeisterlichen Malweise nimmt *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze III* (1965), (Abb.6) Bezug auf die Globke-Affäre und verdichtet damit ein damals höchst aktuelles politisches Geschehen zu einem Drohbild gegen den Faschismus.⁶⁶ Der „Nazi-Blutrichter“ Schulze thront bildbestimmend im Zentrum einer fantastischen Architekturkulisse, die sich aus einer breiten Freitreppe im Bildvordergrund, einer Terrasse im Mittelgrund und der Ideallandschaft im

⁶¹ Das Motiv der Faust mit seinen Implikationen beschäftigt Walter Mattheuer auch in vielen anderen Werken, wobei ich vor allem auf das Bild *Sisyphos behaut den Stein* von 1974 verweisen möchte. Peter Guth führt den Holzschnitt *Trotz alledem* als Beispiel an. Siehe dazu: Guth 1997, S. 30.

⁶² In Walter Mattheuers *Sturz des Ikarus I* (1976) befindet sich eine, an einen flugunfähigen Pinguin gebundene Figur, im Absturz. Ähnlich wie bei *Kain* (1965), (Abb.5) ist das Ziel des Sturzes eine in Vogelperspektive dargestellte Stadt. Der Mythos von Ikarus wurde in der Malerei der DDR in den siebziger Jahren häufig rezipiert. Neben Walter Mattheuers Variationen zu diesem Thema, sei auch Bernhard Heisigs *Sterbender Ikarus* (1978/79) genannt. Siehe dazu: Sachs 1993, S. 86-89.

⁶³ Durch die uneindeutige Symbolsprache Mattheuers sahen die Kunstkritiker vor allem den Fortschrittsmythos bedroht: „Mit dieser Umwendung [...] ist ein weiterer Perspektivenwechsel verbunden, den der Kritiker genau bemerkte: die Absage an den Glauben und die Zuversicht in einen optimistisch stimmenden Geschichtsverlauf, aus dem die Unterdrückten und Schwachen letztlich doch siegreich hervorgehen werden. Für die Ermordeten gibt es keine Rettung mehr, kein geschichtsphilosophisch begründetes Fortschrittsdenken vermag ihren Tod und ihr Leiden zu rechtfertigen.“ (Sachs 1993, S. 67.) Zu beachten sind bereits hier die Parallelen zu Walter Benjamins Geschichtsphilosophie, auf die im Folgenden einzugehen sein wird.

⁶⁴ Peter Feists Artikel „Muss unsere Kunst intelligentintensiv sein?“, der 1966 in der Zeitschrift *Bildende Kunst* veröffentlicht wurde, gilt als einer der wichtigsten befürwortenden Beiträge im Diskurs um die neue Malerei der *Leipziger Schule*.

⁶⁵ Den Spielraum, den sich die Künstler der *Leipziger Schule* mit ihrer Malerei erkämpft hatten, wurde erst Anfang der 70er Jahre unter dem Motto der *Weite und Vielfalt* und der parallel ausgearbeiteten Theorie der *Erbrezeption* offiziell bestätigt. Siehe dazu: Damus 1991, S. 246-264; Poppe 2000, S. 31-37 und S. 211-214.

⁶⁶ In der BRD war bekannt geworden, dass Hans Globke, der Staatssekretär der Adenauer-Regierung, unter Adolf Hitler als Jurist die Rassengesetzgebung kommentiert hatte. Siehe dazu: Schumann 1996, S. 510.

Hintergrund zusammensetzt.⁶⁷ Auf der Bildbühne entfalten sich die kollektiven Erinnerungen des juristischen Berufsstandes während des Nationalsozialismus in den Einzelszenen der Simultankomposition. Eine Fülle kaum dechiffrierbarer Metaphern und Allegorien bilden unter sich ein Beziehungsgeflecht aus und fügen sich zu einer Vision der Katastrophe zusammen. Dr. jur. Schulze, bekleidet mit dem roten Mantel des Volksgerichtshofes, thront als Marionette teilnahmslos über dem Geschehen, an das er mit Seilen gebunden ist. Sein Kopf ähnelt einer Bombe, seine Hände sind als Metallklauen dargestellt, die als „Symbole für die Maschinierung und Industrialisierung des Tötens unter den Nationalsozialisten gesehen werden können“.⁶⁸

Die Besonderheit an Werner Tübkes Werken ist der Umgang mit Geschichtlichkeit, nicht nur im Sinne der Simultanmethode, sondern im Nachvollzug von Kunstgeschichte selbst. So bedient er sich - unter beinahe vollkommener Auslassung der Malereitradition der Moderne - den stilistischen und ikonographischen Eigenarten ganzer Epochen von der Spätgotik bis zum Rokoko. Für die dritte Fassung der *Lebenserinnerung des Dr. jur. Schulze III* (1965), (Abb.6) greift er etwa auf die Bildwelt Peter Breughels, den Stil der Donauschule aber auch auf Picasso zurück, dessen *Gesicht des Friedens* sich im Gedenkstein als Ehrung der Opfer im Vordergrund befindet.⁶⁹ Dabei adaptiert er die Stile nicht bloß, sondern unterzieht sie, im Sinne eines treffenden kunsthistorischen Zitats, einer gekonnten Aktualisierung.

*„Die Zitatfülle und die Macht der Erinnerung haben durchaus ihren Sinn. Die zahllosen Entlehnungen sind nicht nur Bravourstücke malerischer Nachinszenierung. Vielmehr wird der geschichtliche Apparat mobilisiert zur Bewältigung, Interpretation und Sinngewinnung des gesellschaftlichen Sujets.“*⁷⁰

Wie auch bei Bernhard Heisig und Walter Mattheuer steht für Werner Tübke der Gegenwartsbezug der Geschichte im Vordergrund. Die drei Begründer der *Leipziger Schule* bedienen sich somit alle einer metaphorischen und allegorischen Bildsprache, um unter der Auflösung von Zeit und Raum, die Geschichte in Form einer Aktualisierung von Erinnerungen, Mythen und kunstgeschichtlicher Ikonographie in den Bildern neu und persönlich zu konstruieren.

Lothar Lang prägte für die Malerei der *Leipziger Schule*, Bezug nehmend auf die dialektische Metaphorik der Werke, die innere Widersprüche der Zeit erkennbar werden lässt, den Begriff des

⁶⁷ Schumann 1996, S. 510.

⁶⁸ Sachs 1993, S. 64.

⁶⁹ Siehe dazu: Schumann 1996, S. 512.

⁷⁰ Beaucamp 1990, S. 431.

„dialektischen Historienbildes“.⁷¹ In der Begriffsbildung Lothar Langs schwingt das *dialektische Bild* als entscheidendes Erkenntnismodell der Geschichtsphilosophie Walter Benjamins mit. Ein Vergleich der Leipziger Historienmalerei mit dem Geschichtsmodell Walter Benjamins scheint mir von Lothar Lang nicht intendiert, doch kann er, aufgrund der bereits erwähnten, überraschenden Parallelen, meiner Meinung nach aufschlussreiche Erkenntnisse ermöglichen. Mit Walter Benjamins Blick auf die Geschichte teilen die Leipziger Maler nicht nur das an Marx geschulte dialektische Verständnis von Geschichte, sondern in erster Linie auch den Zweifel am Fortschrittsmodell, das diesem Geschichtsbild zugrunde liegt. Zerstörten die Erlebnisse des 1. Weltkriegs und der Faschismus Walter Benjamins Glauben an den linearen, zielgerichteten Gang der Geschichte, so das Scheitern der sozialistischen Utopien im Alltag der DDR sowie die Erfahrung der *Wende* aufseiten der Künstler der *Leipziger Schule*. Die Idee des Fortschritts wird insofern als gefährlich gewertet, als dass sie den katastrophalen Charakter von Geschichte in Vergessenheit geraten lässt. Der Blick auf die Katastrophe jedoch ermöglicht, im Sinne eines erlösenden Potenzials, eine neue Form historischer Erfahrung, welche sich als forcierter und politisch motivierter Blick auf die Gegenwart über die Bilder der Vergangenheit charakterisieren lässt. Walter Benjamins Aufforderung die Geschichte „gegen den Strich zu bürsten“⁷², entspricht Werner Tübkes Beschreibung seines Werkes *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze III* (1965), (Abb.6), welches er als „wider den Strich gemalt“⁷³ charakterisiert. Gegen eine Universalgeschichte und ein episches Kontinuum gerichtet, das stets der Einfühlung in die Sieger der Geschichte dient, wird die Geschichte in den Bildern der *Leipziger Schule* sowie in der Theorie Walter Benjamins zu einem Konstrukt, dass über die notwendig destruktiven Verfahrensweisen, wie unter anderem das Zitat oder die Erinnerung aufgebaut wird und damit die Einheit von Zeit und Raum auflöst. Die Geschichte, die in Bilder zerfällt und dadurch notwendig fragmentarisch bleibt, ermöglicht anhand alltäglicher Bilder eine Aktualisierung von Vergangenen und Vergessenem und zeichnet sich durch ihren Gegenwartsbezug aus.

Das Historienbild der *Leipziger Schule* hat Neo Rauchs Verständnis von Geschichte und deren Artikulation innerhalb der Bildfläche grundlegend geprägt. Der Bruch mit der illusionistischen Einheit von Zeit und Raum in der Darstellung und das dadurch gewonnene Geflecht der Simultanitäten sowie die metaphorische, in sich gebrochene, Bildsprache können, das wird an späterer Stelle der Arbeit deutlich hervortreten, auch als zentrale Gestaltungsprinzipien Neo Rauchs Malerei ausgewiesen werden. Dennoch gibt es fundamentale Unterschiede, die einem direkten Vergleich entgegenstehen.

⁷¹ Lang 2002, S. 117.

⁷² Benjamin, I/2, S. 697.

⁷³ Schumann 1996, S. 501.

Jene ergeben sich notwendig aus dem geänderten gesellschaftlichen und historischen Kontext. Neo Rauch geht es, im Unterschied zur *Leipziger Schule*, nicht mehr um die Darstellung konkreter historischer Ereignisse, die auf ihren Bezug zur Gegenwart reflektiert werden.⁷⁴ Geschichte selbst wird von Neo Rauch als Interventionsort verstanden und es wird über das Medium der Malerei in deren Diskurs konkret eingegriffen.⁷⁵ Er fügt sich damit in den Zusammenhang zahlreicher zeitgenössischer Künstler, die historische Repräsentation innerhalb ihrer Kunst als zentrales Anliegen ansehen. Ihrem Interesse an Geschichte und Geschichtlichkeit folgend, denken sie innerhalb ihrer Arbeiten über Verfahren nach, wie Vergangenheit, abseits einer wissenschaftlichen Geschichtsschreibung sowie eines durch die Massenmedien generierten Ereignischarakter von Geschichte, erhalten und offen gehalten werden kann.⁷⁶

„Fast-forward from 1979 to the present, however, and historical research and representation appear central to contemporary art. There are an increasing number of artists whose practice starts with research in archives, and others who deploy what has been termed an archival form of research (with one object of inquiry leading to another). These varied research processes lead to works that invite viewers to think about the past; to make connections between events, characters, and objects; to join together in memory; and to reconsider the ways in which the past is represented in the wider culture.“⁷⁷

schreibt Mark Godfrey in seinem Artikel *The Artist as Historian*. Der Künstler als Historiker kennzeichnet sich nach Godfrey durch eine Reflexion auf die Wahl seines Mediums und seiner Formen, die er in ihrer historischen Breite analysiert. Weiters durch die freie Methodenwahl, die es ermöglicht abseits einer Geschichtsschreibung als Wissenschaft, subjektiver und punktueller auf die Vergangenheit zuzugreifen.⁷⁸ Dabei wird die Methode stets in den Kunstwerken mitreflektiert, um eine kritische Destruktion der Repräsentationsweisen von Vergangenheit in der Gegenwart zu etablieren. Diese Charakterisierung Mark Godfreys kann auf Neo Rauchs Malerei angewendet werden, wobei der hohe Grad an Medienreflexivität, der Neo Rauchs Arbeit prägt, den zweiten fundamentalen Unterschied zur Historienmalerei der *Leipziger Schule* darstellt. Die Malerei, die aufgrund des veränderten kunsttheoretischen Kontexts als Medium zur Disposition steht, wird in allen Werken Neo Rauchs über die formale Gestaltung und die Motivwahl bewusst reflektiert. Diese Tatsache führte

⁷⁴ Bernhard Mendes Bürgi/ Bernhart Schwenk/ Klaus Werner, in: Kat. Ausst. Galerie für Zeitgenössische Kunst 2000, S. 7: „Rauch verschob die Bedeutung vom öffentlich zelebrierten Weltgewissen und der moralischen Vormachtstellung des Künstlers, der im Kontext der ehemaligen DDR eine politische Verantwortung für seine Werke zu übernehmen hatte, ins Ungewisse.“

⁷⁵ Siehe dazu: Leeb 2009, S. 33.

⁷⁶ Siehe dazu: Leeb 2009, S. 31.

⁷⁷ Godfrey 2007, S. 142.

⁷⁸ Siehe dazu: Leeb 2009, S. 29.

innerhalb der Kritik zu der Auffassung Neo Rauchs Werke seien „*Malerei über Malerei*“.⁷⁹

Charakterisiert Bernhard Schwenk Neo Rauchs Werk dementsprechend als „*Emblematik der Bilderzeugung*“⁸⁰, legen die Ausführungen dieser Arbeit einen anderen Schwerpunkt und gehen davon aus, dass Neo Rauchs Bilder zwar die Methode der Bilderzeugung als solche thematisieren, jedoch primär durch die antagonistische Position des Künstlers bestimmt sind, dessen Werk in erster Linie der Reflexion über historisch und politisch vorbelastete Theorien bezüglich figurativer Malerei dient. Diese reflexive Haltung bestimmt nicht nur die inhaltliche, sondern auch die stilistische Ebene seiner Bilder, sodass es in einem ersten Schritt notwendig ist, seine Malerei innerhalb jener Spannungsfelder zu kontextualisieren - Neo Rauch selbst spricht von „*Spannungsherden*“ - die seine Arbeit prägen.⁸¹ Es sind dies einerseits die Problematik der Figuration in Deutschland nach 1945, andererseits die, die Kunst der Moderne bestimmenden, in periodischen Abständen auftretenden Proklamationen eines Endes bzw. einer Rückkehr der Malerei. Ein schematischer Überblick jener facettenreichen Diskurse, mit der notwendigen Reduzierung auf die, für Neo Rauchs Malerei relevanten Theorien, soll der Voraussetzung für die abschließende Untersuchung des Bildes *Lehre* (1999), (Abb.7) dienen. Anhand der Werkanalyse soll aufgezeigt werden, wie Neo Rauch über seine Malerei die Inhalte dieser Diskurse adaptiert, um darüber erste Schlüsse bezüglich der Positionierung seiner Malerei sowie den Grundlagen seiner künstlerischen Methodik zu ermöglichen.

⁷⁹ Holger Broecker, in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 33.

⁸⁰ Bernhart Schwenk, in: Kat. Ausst. Galerie für Zeitgenössische Kunst 2000, S. 25.

⁸¹ Neo Rauch, zitiert aus: Gingeras 2002, S. 100.

I.2. Spannungsfelder der Malerei und deren Sublimierung

I.2.1. Abstraktion und Hunger nach Bildern

Zu Beginn der neunziger Jahre und damit im Kontext des wiedervereinten Deutschlands greift Neo Rauch, dessen Werk in den achtziger Jahren einer expressiven Ausdrucksweise bis hin zur Abstraktion folgte, wieder auf figurative Bildelemente zurück.⁸² Diese Adaption figurativer Bildsprache wurde begleitet durch die Ausarbeitung der in dieser Arbeit zu diskutierenden künstlerischen Methodik und erfolgte in einem spannungsreichen politischen und kulturellen Kontext. Denn das Ereignis der *Wende*, darauf wies vor allem Eduard Beaucamp hin, reaktivierte innerhalb der Kunstdiskussionen in Deutschland ideologisch bestimmte Vorurteile bezüglich figurativer Malerei, deren Grundlagen in der spezifischen kulturelle Situation Deutschlands nach dem Zweiten Weltkrieg auszumachen sind.⁸³

Karin Thomas arbeitete in ihrer vergleichenden Studie *Zweimal deutsche Kunst nach 1945* heraus, dass sich in Deutschland bereits Ende der vierziger Jahre, nachdem man versucht hatte an die Entwicklungen deutscher und internationaler Kunst vor 1933 anzuschließen, eine ideologisch geprägte, kulturelle Division abzuzeichnen begann. Schon 1947 erfolgte in der SBZ, unter Ausnützung der Reserviertheit des Publikums gegenüber moderner Kunst, die Propagierung des sozialistischen Realismus nach sowjetischem Vorbild, während man in Westdeutschland primär an die in Frankreich und der USA entwickelte lyrische Abstraktion anzuknüpfen versuchte. Dies führte bereits im Vorfeld der beiden deutschen Staatsgründungen zu einer kulturellen Spaltung, die im Zuge der Staatentrennung und des Kalten Krieges eine radikale ideologische Verhärtung erfuhr. In der DDR der fünfziger Jahre wurde ein polemischer Formalismusstreit ausgetragen, der schließlich in den Beschlüssen der *Bitterfelder Konferenz* von 1959 einen Gipfelpunkt fand, in dem der Realismus unter den Maximen der Parteilichkeit und Volkstümlichkeit als Programm festgeschrieben wurde.⁸⁴ Die westdeutsche Kunst wiederum, in der Nachwirkungen von Kandinsky und Klee dominant waren, befestigte sich im Internationalen Stil des Tachismus und Informel und sah in der Abstraktion, in der Freiheit von der Abbildungspflicht, den Ausdruck und Fortschritt der wiedergewonnen persönlichen und

⁸² Neo Rauch wurde mit seinem Werk *Ohne Titel* (1987) auf der X. Kunstausstellung der DDR von 1987/88, als neoexpressiver Maler vorgestellt. Der neoexpressionistische Stil wurde in den achtziger Jahren auch in der DDR propagiert. Siehe dazu: Thomas 1985, S. 258.

⁸³ Siehe dazu: Beaucamp 1998, S. 87-95.

⁸⁴ Siehe dazu: Thomas 1985, S. 61-64; Damus 1991, S. 165-182.

gesellschaftlichen Freiheit.⁸⁵ In gewisser Weise kam es trotz der Betonung opponierender Auffassungen von Malerei sowohl in der DDR als auch in der BRD zu Formen des Dogmatismus. Wurde der Realismus in der DDR zum einzig erlaubten Ausdrucksmittel, so wurde es innerhalb der BRD die Abstraktion und in Folge die Orientierung an den neoavantgardistischen Kunstströmungen Frankreichs und der USA, wobei der Realismus eine ideologisch geprägte Abwertung erfuhr.

„Denn der Realismus wurde von den Kulturträgern im Westen weitgehend abgelehnt, weil man in ihm unter fälschlich-fataler Gleichsetzung von Realismus und Naturalismus die vom Nationalsozialismus ausschließlich anerkannte und erzwungene Kunstrichtung sah, die - wie man wiederum schrecklich vereinfachend annahm - im ideologisierenden Realismus der DDR konsequent und teilweise gar unter Gewaltanwendung fortgesetzt wurde.“⁸⁶

Eine eindringliche Formulierung dieser ideologischen Position findet sich in Werner Haftmanns Einleitung zum Abschnitt Malerei im Katalog der *Documenta 2* von 1959, in der er die These vertritt, die Abstraktion sei eine international verbindliche Weltsprache, welche in Kontinuität der Moderne stehend, die Ideale von Freiheit und Toleranz verkörpert. Die Kunst des sozialistischen Realismus, indem „die Voraussetzung schöpferischer Freiheit“ vermisst wurde, fand keinen Platz innerhalb der Ausstellung, da Werner Haftmann in ihrem Charakter, in ihren „propagandistisch aufgeschönten, pseudonaturalistischen Schildereien die Verfälschung der dem zeitgenössischen Menschen aufgetragenen Wirklichkeitsbewältigung“ erkannte.⁸⁷

Die ideologisch geprägte Abwertung der figurativen Malerei blieb auch dominant, als die politische und kulturelle Dominanz der USA in den sechziger und vor allem in den siebziger Jahren langsam abnahm, und sich in der BRD eine Vielfalt verschiedener, auch realistischer Kunstrichtungen entwickelte, während innerhalb der DDR subversive künstlerische Strategien gegen die einsilbigen Doktrinen des Sozialistischen Realismus an Gewicht gewannen. Schon Anfang der sechziger Jahre etablierte sich in der BRD eine realistische Alternativkunst, die sich kritisch gegen die, aus dem Kapitalismus und der Orientierung an den USA folgenden politischen, sozialen und künstlerischen Wertmaßstäbe stellte. Aktualisierte Georg Baselitz in den sechziger Jahren den Expressionismus im Zuge seines Pathetischen Realismus, griffen die KünstlerInnen des Kritischen Realismus zu Beginn der siebziger

⁸⁵ So weist auch Peter Bürger in Bezug auf den ausgebildeten Dogmatismus der Moderne in der BRD mit Recht darauf hin, dass die Durchsetzung der künstlerischen Moderne eng mit dem Demokratisierungsprozess Deutschlands nach dem Zweiten Weltkrieg verbunden ist: „Das hat zur Folge, daß man hinter jeder Befragung der Moderne nicht ganz zu Unrecht die Gefahr witterte, dadurch könnten auch demokratiefeindliche politische Einstellungen, die bösen Geister unserer Vergangenheit, wieder zu neuem Leben erweckt werden.“ (Bürger 2001, S. 7.)

⁸⁶ Thomas 1985, S. 12.

⁸⁷ Haftmann 1959, S.11-19, hier: S.15.

Jahre auf die Tradition der veristischen Malerei zurück.⁸⁸ Inhaltlich wie formal lassen sich die Werke des Kritischen Realismus nach Karin Thomas mit der in den siebziger Jahren etablierten Bildgattung des *Konfliktbildes* in der DDR vergleichen, mit der sich die ostdeutschen KünstlerInnen gegen die vom Staat verordneten Prinzipien stellten, und die privaten und gesellschaftlichen Konflikte im Sozialismus thematisierten.⁸⁹ Dabei erwiesen sich vor allem die Künstler der *Leipziger Schule*, die auf der *Documenta 6* von 1977 erstmals dem Publikum der BRD vorgestellt wurden, als Impulsgeber einer nonkonformistischen DDR-Kunst.⁹⁰ Dennoch blieben die ideologisch gefärbten Vorurteile gegenüber realistischer Malerei in der BRD bestehen. Sie zeigten sich im Desinteresse bzw. der harten Ablehnung⁹¹ aller realistischen Strömungen, die nicht auf der Auseinandersetzung mit der amerikanischen Pop Art basierten⁹², und eskalierten zu Beginn der 80er Jahre im Streit um den so genannten „*Hunger nach Bildern*“.⁹³ Die Bezeichnung „*Hunger nach Bildern*“ bezieht sich auf die in den achtziger Jahren einsetzende Begeisterung für die Kunst des Neoexpressionismus.⁹⁴ Durch ihre figurliche Malerei, in der häufig Zitate aus der Kunstgeschichte und Mythologie adaptiert wurden, sowie der spontanen, expressiven Malweise setzten sich die Neoexpressionisten bewusst von der reduktionistischen, konzeptuellen Formensprache und damit von der amerikanischen Kulturhegemonie ab. Figurative Maler der früheren Generation, wie Georg Baselitz, aber auch die Joseph Beuys Schüler Jörg Immendorf und Anselm Kiefer, die sich in ihren Werken mit der deutschen Geschichte

⁸⁸ Siehe dazu: Thomas 1985, S. 119-151, sowie S.163-170.

⁸⁹ Zur Gattung des Konfliktbildes siehe: Poppe 2000, S. 199-203.

⁹⁰ Auf der *Documenta 6* waren mit Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheuer und Werner Tübke hauptsächlich Maler der *Leipziger Schule* vertreten. Jene Maler waren durch ihre nonkonformistische Bildsprache noch Anfang der siebziger Jahre harter Kritik ausgesetzt. Die relative Toleranz der SED-Kulturpolitik etablierte sich u.a. erst nach den zahlreichen Ankäufen ihrer Bilder durch die Sammlung Ludwig und der damit einhergehenden „*wachsenden Devisenträchtigkeit*“ dieser Künstler. Bei Ausstellungen im westlichen Ausland agierten sie fortan als Repräsentanten des Beweises von „*tatsächlicher Stilpluralität*“ in der DDR-Kunst. Siehe dazu: Thomas 1985, S. 170-194, hier S. 192.

⁹¹ Anlässlich der ersten Einzelausstellung von Georg Baselitz in Berlin kam es zu einem öffentlichen Skandal um die - aufgrund von Obszönität - erfolgende Beschlagnahme zweier Baselitz Bilder. Dieser Skandal „*bestätigte nur den scheinbar kunstfernen Charakter*“ seiner realistischen Malerei. (Thomas Krens, in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Düsseldorf 1989, S. 7.)

⁹² Der Pop Art-Boom erfolgte in Deutschland verzögert und entfaltete sich in voller Stärke erst in Folge der *Documenta 4* von 1968. Diese Verzögerung führte dazu, dass auch schon die Gegenbewegungen der Pop Art, wie etwa die Minimal Art präsent waren. Gerhard Richter und Sigmar Polke etablierten, auf Basis der Pop Art den *Kapitalistischen Realismus*, der gleichzeitig eine kritische Gegenstrategie beinhaltete, dessen politische Apostrophierung die Künstler des *Kritischen Realismus* fortsetzen sollten. Innerhalb der DDR wurden die durch die Pop Art ausgelösten, realistischen Tendenzen in Westdeutschland als Bedrohung der ideologischen Abgrenzung erfahren und die Pop Art infolgedessen einer harten Kritik unterzogen. (Siehe dazu: Uhlitzsch 1966, S. 55-57.) Im Zuge der achtziger Jahre griffen jedoch auch etablierte Künstler der DDR auf die Stilmittel der Pop Art zurück. (Siehe dazu: Damus 1991, S. 308.)

⁹³ Das Schlagwort *Hunger nach Bildern* geht auf das gleichnamige, 1982 erschienene, Buch von Wolfgang Max Faust und Gerd de Vries zurück. Siehe dazu: Thomas 1985, 225-245.

⁹⁴ Die mit dieser Begeisterung verbundene Proklamation einer Rückkehr der Malerei wurde in mehreren Ausstellungen, unter anderem *A New Spirit in Painting* von 1981, sowie *Zeitgeist* von 1982, thematisiert, in denen die Beiträge deutscher Malerei dominierten, jedoch keine einzige Künstlerin präsentiert wurde. Es wurde „[...] *eine Kontinuität der Malerei behauptet, die deren Entwicklungen in den vorangegangenen Jahrzehnten ausblendete. Malerei wurde wieder als Sache der großen subjektiven (männlichen) Erzählung aufgefasst, die den Kontext, in dem sie entstand, ausklammerte [...].*“ (Werkner 2007, S. 276.)

auseinandersetzen, fanden innerhalb dieser Entwicklungen ihre Anerkennung.⁹⁵ Um die Kunst des Neoexpressionismus entzündete sich eine heftige Debatte innerhalb der Kritik.⁹⁶ Einige KritikerInnen sahen in der Neuen Figuration den rettenden Ausweg aus den Ermüdungserscheinungen der Avantgardebewegung, während andere auf die Gefahr einer Aufladung der figurlichen Malerei mit Ideen eines nationalen Protofaschismus hinwiesen. Neben den ideologischen Kategorisierungen zeigt sich an dieser Stelle, dass sich jene Auseinandersetzung, mit dem seit Beginn des 20. Jahrhunderts vorherrschenden Diskurs eines Endes bzw. einer Rückkehr der Malerei, überlagerte. Als Rückkehr der Malerei proklamiert, galt der Neoexpressionismus jedoch bereits einige Jahre später nicht mehr als Überwindung, sondern als Symptom eines Endes der Malerei, im Zuge dessen man im Kreislauf eines Historismus, im Sinne einer Verwertung avantgardistischer Ästhetik, gefangen schien. Damit wurde die Neue Figuration in Westdeutschland zum Ausgangspunkt einer Diskussion um den liberalen Stilpluralismus postmoderner Kunst.

Doch nach der Wiedervereinigung Deutschlands verhärteten sich, so Eduard Beaucamp, die ideologischen Fronten erneut:

„Nach der Wende besteht man wieder auf dem absoluten Geltungsanspruch einer vermeintlich noch immer „schwierigen, radikalen, alles in Frage stellenden West-Avantgarde.“⁹⁷

Es wurde ein Ende der Malerei ausgerufen und die Malerei der DDR dementsprechend als rückwärtsgewandte „Unkunst“, „als anachronistisch, als politisch abhängig und unfrei, als illustrativ und vordergründig-realistisch“ diskreditiert und in Ausstellungskonzeptionen über deutsche Kunst nicht eingebunden.⁹⁸ In dieser Situation entwickelte Neo Rauch, unter Rückgriff auf figurative Bildelemente, die die Nähe zur ostdeutschen Malerei und Gebrauchsgrafik explizit betonen, eine neue künstlerische Methodik, mit der er bewusst das Spannungsfeld der figurativen Malerei im wiedervereinten Deutschland thematisiert. Ebenso nimmt er innerhalb seiner *Malerei über Malerei*, auch auf den damit

⁹⁵ Neo Rauch streicht die Einflüsse dieser Maler für sein Werk stets heraus. Man kann annehmen, dass die durch diese Künstler etablierten künstlerischen Strategien Neo Rauch einen neuen Zugang zur figurativen Malerei ermöglichten. Siehe dazu: Hecht/ Sommer 2004, S.56; Spies 2009, S.163.

⁹⁶ Als einander gegenüberstehende Positionen der figurativen Debatte gelten Benjamin Buchlohs *Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting* (1981) und Donald Kuspits *Flak from the „Radicals“: The American Case Against Current German Painting* (1984). Weitere wichtige Beiträge sind Bazon Brocks *The End of the Avant Garde? And so the End of Tradition* (1981) sowie auf theoretischer Ebene Douglas Crimps *The End of Painting* (1979) und Craig Owens *Representation, Appropriation and Power* (1982). Die neue figurative Malerei wird dabei entweder als rückläufige Tendenz gesehen und mit den Gefahren eines Protofaschismus verbunden (Buchloh) oder als Erlösung und Rettung begriffen (Kuspit). Joseph Thompson schreibt zu Recht: „Mit ihrer Polemik lassen uns beide Anschauungen allein, wenn es um die Bilder und die Maler selbst geht, denn ideologisch wollen sie kategorisieren, was sich einer Systematisierung widersetzt; außerdem ignorieren sie völlig die Fragen, die diese Bilder selbst stellen.“ (Joseph Thompson, in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Düsseldorf 1989, S. 26.)

⁹⁷ Beaucamp 1998, S. 94.

⁹⁸ Siehe dazu: Beaucamp 1998, S. 87-95, hier S. 88; Beaucamp 1990, S. 424.

zusammenhängenden Gedanken eines Endes bzw. einer Rückkehr der Malerei, konkret Bezug:

„In den neunziger Jahren wurde eine Urfacette, ein Basissegment künstlerischen Schaffens zum Abschluss freigegeben und für obsolet erklärt. Eine unglaubliche Sachlage, die mir rückblickend immer noch die Sprache verschlägt. Wie konnte das möglich sein? Ich sollte eigentlich längst meinen Frieden damit gemacht haben – wenn es nicht doch immer wieder Grund gäbe, sich in Verteidigungsposition zu begeben. Das ist nicht ausgestanden. Es gibt nicht wenige, die die momentane Situation als Betriebsunfall der westeuropäischen Kunstgeschichte ansehen.“⁹⁹

Neo Rauch setzt sich dabei zwangsläufig mit jenen theoretischen Diskursen auseinander, die die Geschichte der Malerei in der Moderne prägten und stellt sich als zeitgenössischer Maler dem „*task that historically belonged to modern painting (that, precisely, of working through the end of painting)*“.¹⁰⁰ Auf welche Weise Neo Rauch dieser Aufgabe auf semantischer als auch formalästhetischer Ebene begegnet, soll abschließend, nach der Fokussierung auf einige, für Neo Rauchs Malerei relevanten Aspekte des Gedankens eines Endes der Malerei, nachgegangen werden.

I.2.2. Der Gedanke des Endes der Malerei

Der Gedanke vom Ende der Malerei, dessen Ursprung gemeinhin in der hegelschen Ästhetik angenommen wird, umfasst verschiedenartige Aspekte, die eine notwendige Eingrenzung der Thematik bedingen. Bezug nehmend auf Neo Rauchs sogenannte Rückkehr zur figurativen Malerei steht primär die durch die Krise der traditionellen Festlegung der Malerei auf ihre mimetische Funktion ausgelöste Variation des Gedankens an dieser Stelle zur Debatte, auf die die Malerei, so Johannes Meinhardt, mit einer „*Wendung zur Selbstanalyse*“ reagierte.¹⁰¹ Johannes Meinhardts Analysen sowie die Konstellation, die die Programmschrift Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst* (1911) und der fünfzig Jahre später geschriebene Essay *Modernist Painting* (1951) von Clement Greenberg bilden, werden dabei die Grundlage des kurzen Abrisses bilden.

⁹⁹ Schimke 2006, s.p. Wie sehr sich Neo Rauch nach wie vor vom Ende der Malerei bedroht sieht, zeigten auch die Auseinandersetzungen um die Nachbesetzung seiner Professur an der HGB Leipzig im August 2009. Unzufrieden mit dem ausgewählten Kandidaten wurde von einem drohenden Ende der *Neuen Leipziger Schule* und der Malerei gesprochen.

¹⁰⁰ Bois 1993, S. 241.

¹⁰¹ Meinhardt 1997, S. 16. Unerwähnt bleiben jene Bestrebungen der Avantgarde, deren vordringliches Anliegen der Auflösung des „organischen (symbolischen)“ Werkbegriffs diene und die sich darüber von der Malerei als Medium abwandten. (Bürger 1974, S.76.) Jene wollten einerseits, wie etwa Duchamps *Ready-Mades* dezidiert zeigen, die Bewertungskategorien der Institution Kunst als Konventionen vorführen. Andererseits finden sich unter jenen, den Werkbegriff destrukturierenden Avantgardeströmungen, zahlreiche Einsätze die, wie etwa die Kunst des Konstruktivismus, eine Verbindung von Kunst und Gesellschaft bzw. Wissenschaft anstrebten. Dies führte oftmals zu einem Wechsel vom Medium der Malerei zur Architektur, der Objektkunst, den performativen Künsten sowie zu den neuen Medien der Photomontage, der Photographie und dem Film. Zur Auflösung des Werkbegriffs siehe: Bürger 1974, S. 76-80.

Für Kandinsky ist seine Zeit dem „*Alpdruck der materialistischen Anschauungen*“ unterworfen.¹⁰² Er spricht von einer Periode des geistigen Niedergangs, der durch die Orientierung an materiellen Gütern und technischen Fortschritt geprägt ist. Damit kritisiert er indirekt jene Entwicklungen, die die Malerei als Handwerk und „*gesellschaftliche Praxis*“ im Lichte der fortschreitenden Industrialisierung und Mechanisierung scheinbar nutzlos werden ließen.¹⁰³ Unter dem Druck der Photographie und der neuen Reproduktionstechniken, die vorerst den Höhepunkt einer spezifischen Wahrnehmung darstellten, welche mit Albertis Bildtheorie formuliert wurde, wurde die bis dahin geltende Abbildfunktion der Malerei problematisch.¹⁰⁴ Im Lichte der Ausdifferenzierung der Institution Kunst, die sich Ende des 18. Jahrhunderts vollzog, stellte sich der Preis der Autonomie nun als gesellschaftliche Funktionslosigkeit der Malerei dar. Den dadurch bedingten Ästhetizismus des *l'art pour l'art* kritisiert Kandinsky jedoch als das „*Zerstreuen der Kräfte des Künstlers ins Leere.*“¹⁰⁵ Stattdessen begegneten die Künstler dem Ende der Malerei mit einer „*Selbstreflexion*“¹⁰⁶ ihres Mediums und antworteten auf die Festlegung der Malerei auf ihre mimetische Ausrichtung und der daraus resultierenden Klassifizierung aller formalen Bildebenen als Mittel für die Abbildfunktion, mit dem Abbau der „*Hierarchie*“ der traditionellen Schichtungen.¹⁰⁷ Sie legten alternative „*Sichtbarkeitsordnungen*“ frei, die eine veränderte Einstellung und Blickweise forderten und den Status der Malerei neu definierten.¹⁰⁸ Dabei vollzogen sich jene Entwicklungen, wie sie sich unter anderem in der Kunst des Kubismus, des Fauvismus oder Expressionismus zeigten, in erster Linie über die Reflexion der Malerei eigenen, „*nur ihr gehörenden Mittel*“, die Kandinsky als Farbe und Form definiert.¹⁰⁹ Für Clement Greenberg ist diese selbstreflexive Wende der Malerei auf ihre Medienspezifität das entscheidende Charakteristikum moderner Malerei:

¹⁰² Kandinsky 2004, S. 26.

¹⁰³ Meinhardt 1997, S. 13. Vgl dazu: de Duve 1993, S. 134.

¹⁰⁴ Diese Auffassung wird nach wie vor unter Bezugnahme Walter Benjamins Abhandlung *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935/36) vertreten. Die Theorie Walter Benjamins unterzieht Peter Bürger einer Kritik, in dem Wunsch aufzuzeigen, dass man die Entwicklungen im Bereich der Kunst nicht „*monokausal*“ auf die technischen Entwicklungen zurückführen kann. Denn das würde bedeuten, dass man den technischen Fortschritt als von der Gesellschaft „*unabhängige Variable*“ definieren müsste, wogegen sich Peter Bürger ausspricht. Siehe dazu: Bürger 1974, S. 31-48, hier: S. 41.

¹⁰⁵ Kandinsky 2004, S. 29.

¹⁰⁶ Meinhardt 1997, S. 18.

¹⁰⁷ Meinhardt 1997, S. 27.

¹⁰⁸ Meinhardt 1997, S. 38. Auch die abstrakten Tendenzen der Malerei, in ihrer Antwort auf das Ende der abbildenden Malerei, behielten vorerst den referentiellen Bezug zur Wirklichkeit bei. Kandinsky schreibt noch 1911: „*Wir sind heutzutage noch fest an die äußere Natur gebunden und müssen unsere Formen aus ihr schöpfen.*“ (Kandinsky 2004, S. 121.)

¹⁰⁹ Kandinsky 2004, S. 38 und S. 56: „*Matisse - Farbe. Picasso - Form. Zwei große Weisungen auf ein großes Ziel.*“

„The limitations that constitute the medium of painting - the flat surface, the shape of the support, the properties of the pigment - were treated by the Old masters as negative factors that could be acknowledged only implicitly or indirectly. Under Modernism these same limitations came to be regarded as positive factors, and were acknowledged openly.“¹¹⁰

Die etablierten neuen künstlerischen Ordnungen sollten, so das Bestreben der Avantgardenkünstler, auf die als zweckrational empfundene, bürgerliche Gesellschaftsordnung zurückwirken.¹¹¹ Der Wunsch einer neuen Lebenspraxis, die unabhängig vom Gehalt der Einzelwerke zu einer Veränderung der Darstellungssysteme führte, bedingte einen radikalen Bruch mit der Tradition. Die Künstler wollten neue Ordnungen begründen, die durch bestimmte philosophische Auffassungen der Kunst getragen und oftmals in Manifesten festgehalten wurden.¹¹² Jede Kunstrichtung sah ihre Kunst dabei als Wiedererlangung, Offenbarung und Erkenntnis einer Wahrheit an. So teilten alle Kunstrichtungen der Moderne eine spezifische Form der Geschichtsphilosophie, die die Geschichte auf einen Endzustand hinlaufend verstand, der aus der wahren Kunst, die dann auf das Leben zurückwirken würde, bestand.¹¹³ In Kandinskys Schrift manifestiert sich dieses Geschichtsmodell im Bild eines spitzen Dreiecks, welches als Modell des geistigen Lebens eine ständige Vor- und Aufwärtsbewegung prägt: „Diese Bewegung ist die der Erkenntnis.“¹¹⁴ Dabei kann „der in das Reich von morgen führende Geist nur durch Gefühl (wozu das Talent des Künstlers die Bahn ist) erkannt werden.“¹¹⁵ Die Subjektivität des Künstlers, die von ihm empfundene „innere Notwendigkeit“ und die „unbeschränkte Freiheit des Künstlers in der Wahl seiner Mittel“ bildeten die Richtlinien des künstlerischen Schaffensprozesses, sodass sich die Originalität zu einem Grundmythos der Avantgarde entwickeln konnte.¹¹⁶

Der selbstanalytische und destruirende Prozess, der sich vorerst auf die imaginäre, abbildende Funktion von Malerei bezogen hatte, wurde im Zuge der Ausbildung der abstrakten Malerei nochmals

¹¹⁰ Greenberg 1993, S. 86.

¹¹¹ Wie Peter Bürger betont, ist der Wunsch einer neuen Lebenspraxis nur über den Autonomiestatus der Kunst und ihre Losgelöstheit von der Gesellschaft möglich, sodass die Avantgarde den von ihr kritisierten Ästhetizismus nicht negierte. „Die Intention der Avantgardisten läßt sich bestimmen als Versuch, die ästhetische (der Lebenspraxis opponierende) Erfahrung, die der Ästhetizismus herausgebildet hat, ins Praktische zu wenden.“ (Bürger 1974, S. 44.)

¹¹² Artur C. Danto spricht in diesem Zusammenhang von der Moderne als dem „Zeitalter der Manifeste“: „Das Manifest definiert eine bestimmte Art von Bewegung und einen bestimmten Stil, welchen es mehr oder weniger zur einzigen Kunst erklärt, die zählt.“ (Danto 2000, S. 53.) Gleichzeitig betont er, dass sich die postmoderne Kunst durch ihre Immunität gegenüber Manifesten auszeichnet, und damit eine andere Form der Kunstgeschichtsschreibung verlangt. Vgl. dazu: Meinhardt 1997, S. 12.

¹¹³ In dieser Auffassung kann man das Fortwirken des romantischen Kunstwerkbegriffs ausmachen. Siehe dazu: Kapitel II. 3.

¹¹⁴ Kandinsky 2004, S. 31.

¹¹⁵ Kandinsky 2004, S. 43.

¹¹⁶ Kandinsky 2004, S. 137. Zum Mythos der Originalität siehe vor allem die Ausführungen Rosalind Krauss: „The theme of originality, encompassing as it does the notions of authenticity, originals, and origins, is the shared discursive practice of the museum, the historian, and the maker of art.“ (Krauss 1993, S. 151-170, hier: S. 162.)

verschärft. Mit der Wende zur Abstraktion wurde die Malerei nicht mehr als Ausdruck von Realität, sondern als „*autonome optische Artikulation*“ der Bildfläche proklamiert.¹¹⁷ Die Malerei, die „*ihren inhaltlichen Stoff in der harten Materie*“ sucht, wird von Kandinsky dementsprechend als „*entseelt*“ zurückgewiesen.¹¹⁸ Der Inhalt künftiger Werke „*wird nicht mehr das materielle, gegenständliche „Was“ der hintengebliebenen Periode sein, sondern ein künstlerischer Inhalt, die Seele der Kunst*“.¹¹⁹ Dieses Zitat verweist auf die „*ontologische Selbstreflexion*“ als Grundsatz abstrakter Malerei.¹²⁰ Die abstrakten Maler versuchten die Substanz der Malerei, die von der Abbildfunktion verschleiert wurde, freizulegen. Die autonome Ordnung von Bildlichkeit und ihres Systems auf der durch ihre Flachheit charakterisierten Bildebene wurde zum primären Anliegen der Malerei und ein neuer Typ von Sichtbarkeit proklamiert. Der neue Sinn und Status, der der abstrakten Malerei zugesprochen wurde, lag damit nicht mehr in der Erneuerung des Handwerks, sondern darin, die Idee der Malerei, als „*reine Visibilität*“, in jedem Bild neu entstehen zu lassen.¹²¹ Das Bild wurde als „*intelligible Ordnung*“ verstanden, die „*ihr Analogon in der piktoralen Ordnung der Fläche des Gemäldes findet*“.¹²² Das heißt, dass die intelligible Ordnung des Gemäldes über die, als Ideen verstandenen Elemente der autonomen Bildfläche wie Farben und Formen aufgebaut wird. Die Ideen wurden dabei ganz im Sinne der platonischen Philosophie verstanden und jenen geistig erkennbaren Elementen der Vorrang über die sinnlich erfahrbare Wirklichkeit eingeräumt.¹²³ Die Körper-Geist-Dichotomie wurde somit auf die Form-Inhalt-Problematik der Malerei übertragen, der Status der Malerei analog zum Subjekt reflektiert und das Bild mit einem Wesen ausgestattet.¹²⁴ So erhält das vollendete Kunstwerk nach Kandinsky „*ein selbstständiges Leben, wird zur Persönlichkeit, zu einem selbstständigen, geistig atmenden Subjekt, welches auch ein materiell reales Leben führt, welches ein Wesen ist.*“¹²⁵ Der Weg zum „*Wesen der Malerei*“¹²⁶ vollzog sich dabei, ganz im Sinne der kantschen Definition der Aufklärung, als Kritik im Sinne eines Reduktionismus, der die durch ihren Abbildungscharakter geprägte,

¹¹⁷ Meinhardt 1997, S. 22.

¹¹⁸ Kandinsky 2004, S. 36.

¹¹⁹ Kandinsky 2004, S. 38.

¹²⁰ Meinhardt 1997, S. 7.

¹²¹ Thierry de Duve spricht in Bezug auf die Idee reiner Visibilität, sowie der Planheit der Fläche in Anlehnung an Kant von „*regulativen Ideen der modernen Malerei*“. Siehe dazu: de Duve 1993, S. 140.

¹²² Meinhardt 1997, S. 7.

¹²³ Siehe dazu: Meinhardt 1997, S. 29.

¹²⁴ Siehe dazu: Futscher 1995, S. 66; Meinhardt 1997, S. 18. Die Idee des Bildes als Ermöglichung der Erfassung des Urbildes des Einen geht auf Plotin zurück und wird im 20. Jahrhundert von Hans-Georg Gadamer aufgegriffen. Siehe dazu: Boehm 1994, S. 14.

¹²⁵ Kandinsky 2004, S. 136.

¹²⁶ Meinhardt 1997, S. 18.

*unmündige*¹²⁷ Malerei von allen sensuellen und materiellen Akzidenzen befreien und in einen Zustand der Intelligibilität und Freiheit überführen sollte. Ausgangspunkt für den Prozess der Reduktion und der damit einhergehenden Destruktion der Bildschichten bildete dabei die Suche nach dem „Urbild“, das gleichzeitig das „letzte Gemälde“ sein würde.¹²⁸ Damit gerät die Malerei in die „ontologische Falle des Ursprungdenkens“¹²⁹ und „die regulative Idee einer Selbstkritik der Malerei wird zur Hypostasierung eines verborgenen, verschütteten Ursprungs.“¹³⁰

Die Frage nach dem ursprünglichen Wesen und der Idee der Malerei prägte auch die Kunst der Neoavantgarde, die als eine neue abstrakte Malerei und damit eine neue „pikturale Selbstanalyse“ um 1948 mit Künstlern wie Jackson Pollock, Barnett Newman oder Mark Rothko einsetzte.¹³¹ Das Bestreben der Neoavantgarde richtete sich allerdings, entgegen der historischen Avantgarde, nicht mehr auf die Umgestaltung der Lebenspraxis, sondern sie „wendet sich der Ästhetik des Erhabenen zu“.¹³² Hans Friesen spricht diesbezüglich davon, dass die Neoavantgarde der „empirischen Ordnung“ der historischen Avantgarde eine „transzendente Ordnung“ entgegensetzte, in der das Wesen der Malerei nicht mehr gesehen, sondern nur noch denkend erfahren werden kann.¹³³ Dementsprechend sollte die Darstellung der transzendenten Ordnung und die dadurch ermöglichte Erfahrung von Absolutheit keine gesellschaftliche Revolution mehr bewirken, sondern im Sinne Barnett Newmans Theorie der „sublimen Erfahrung“¹³⁴ eine starke „Präsenz“¹³⁵ der Selbstempfindung in der Betrachtung der Werke vermittelt. Gleichzeitig diente sie, nach der für die Neoavantgarde normativen Position Clement Greenbergs, der Sicherung des Kompetenzbereichs der Malerei.¹³⁶ Diese Sicherung erfolgt weiterhin über einen selbstreflexiven, reduktionistischen Prozess im Sinne des kantischen Begriffs der Aufklärung:

¹²⁷ Kant 1999, S. 20: „Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Selbstverschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursache derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der Entschließung und des Mutes liegt, sich seiner ohne Leitung eines andern zu bedienen. Sapere aude! Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen! ist also der Wahlspruch der Aufklärung.“

¹²⁸ Meinhardt 1997, S. 26.

¹²⁹ Meinhardt 1997, S. 18f.

¹³⁰ Meinhardt 1997, S. 20.

¹³¹ Siehe dazu: Meinhardt 1997, S. 56-67, hier: S. 56.

¹³² Friesen 1995, S. 64.

¹³³ Friesen 1995, S. 64-65.

¹³⁴ Meinhardt 1997, S. 61.

¹³⁵ Meinhardt 1997, S. 62.

¹³⁶ Siehe dazu: Meinhardt 1997, S. 133-142.

*„I identify Modernism with the intensification, almost the exacerbation, of this self-critical tendency that began with the philosopher Kant [...] The essence of Modernism lies, as I see it, in the use of characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself, not in order to subvert it but in order to entrench it more firmly in its area of competence.“*¹³⁷

In Greenbergs Verständnis von Kritik setzt jene einen Selbstanalyseprozess der Malerei in Gang im Zuge dessen das Wesen der Malerei freigelegt wird, welches von Greenberg als objektiv erkennbare *ästhetische Idee* der idealen, ursprünglichen Malerei verstanden wurde.¹³⁸ Der Ideenbegriff der Neoavantgarde war durch Clement Greenbergs Ausrichtung an der kantschen Philosophie geprägt, dementsprechend die *ästhetischen Ideen* als Begriffe der reinen Vernunft verstanden werden, die für die Erkenntnis unzulängliche Anschauungen der Einbildungskraft sind.¹³⁹ Wie Edith Futscher hervorhebt, führt die daraus resultierende Trennung von logischen und ästhetischen Elementen dazu, dass der Gehalt eines Werkes mit seinem ästhetischen Wert gleichgesetzt wird.¹⁴⁰ Die intuitive Annäherung an den Gehalt des Werkes erfolgt über die Form, sodass Form und Gehalt als untrennbar betrachtet werden, wobei *„die Forderung nach einer Form ohne Inhalt mit der Idee reiner Form gleichgesetzt wird.“*¹⁴¹ Die reine und der Malerei spezifisch eigene Form wurde von Clement Greenberg als die Flachheit und Zweidimensionalität des Bildträgers betrachtet, deren eindringlichste Darstellung er in der Malerei des amerikanischen *Colour Field Paintings* erfüllt sah. Die *Flatness* des Gemäldes stellt einerseits den kritischen Endpunkt des Dekonstruktionsprozesses der Malerei in der Moderne dar und gilt nach Greenberg als Wesen der Malerei, gleichzeitig agiert sie als einzig regulative Idee des analytischen Prozesses, die von vornherein gegeben sein muss.

*„It was the stressing of the ineluctable Flatness of the surface that remained, however, more fundamental than anything else to the processes by which pictorial art criticized and defined itself under Modernism. For flatness alone was unique and exclusive to pictorial art. [...] The essential norms or conventions of painting are at the same time the limiting conditions with which a picture must comply in order to be experienced as a picture. Modernism has found that these limits can be pushed back indefinitely -- before a picture stops being a picture and turns into an arbitrary object; but it has also found that the further back these limits are pushed the more explicitly they have to be observed and indicated.“*¹⁴²

¹³⁷ Greenberg 1993, S. 85.

¹³⁸ Siehe dazu: Meinhardt 1997, S. 133.

¹³⁹ de Duve 1993, S. 292: *„Eine ästhetische Idee kann keine Erkenntnis werden, weil sie eine Anschauung (der Einbildungskraft) ist, der niemals ein Begriff adäquat gefunden werden kann.“*

¹⁴⁰ Futscher 1995, S. 68.

¹⁴¹ Futscher 1995, S. 68. Diese Gleichsetzung von Form und Gehalt brachte Clement Greenberg den Vorwurf des Formalismus ein. Thierry de Duve versuchte aufzuzeigen, dass dieser Vorwurf auf begrifflicher Undifferenziertheit beruht. Siehe dazu: de Duve 1993, S. 207ff.

¹⁴² Greenberg 1993, S. 87 und 89f.

Die Avantgarde wie auch die Neoavantgarde teilten somit - trotz der Unterschiede - die Suche nach dem ursprünglichen Wesen der Malerei, verbunden mit einer reduktionistischen Verfahrensweise und dem Gedanken der Originalität, die gemeinhin als die zentralen Arbeitshypothesen moderner Malerei gelten.¹⁴³ Die Rede vom Ende der Malerei agiert dabei als Ausgangs- und Endpunkt des reduktiven Prozesses und kann damit als Grundzug der Selbstdefinition der Malerei in der Moderne angesehen werden.

„Indeed the whole enterprise of modernism, especially of abstract painting, which can be taken as its emblem, could not have functioned without an apocalyptic myth.“¹⁴⁴

Die prominenteste Figur dieser Reduktionsbewegung ist die Gitterstruktur, die als zentrale Kategorie der historischen Avantgarde sowie der Neoavantgarde angesehen werden kann.¹⁴⁵ Das Gitter, dessen strukturelle Eigenschaften den künstlerischen Bestrebungen entgegenkam, unterstreicht den nicht-referentiellen Charakter des Kunstwerks und betont die regulative Idee der Planheit des Bildträgers, indem sie den materiellen Grund der Bildfläche explizit betont und wurde dementsprechend als ursprüngliche Figur der Malerei betrachtet. Gleichzeitig steht das Gitter durch seine Struktur emblematisch für die reine Interessenlosigkeit und Zweckfreiheit des autonomen Kunstwerks.

„In the spatial sense, the grid states the autonomy of the realm of art. Flattened, geometricized, ordered, it is antinatural, antimimetic, antireal. It is what art looks like when it turns its back on nature. In the flatness that results from its coordinates, the grid is the means of crowding out the dimension of the real and replacing them with the lateral spread of a single surface. In the overall regularity of its organization, it is the result not of imitation, but of aesthetic decree. Insofar as its order is that of pure relationship, the grid is a way of abrogating the claims of natural objects to have an order particular to themselves; the relationships in the aesthetic field are shown by the grid to be in a world apart and, with respect to natural objects, to be both prior and final. The grid declares the space of art to be at once autonomous and autotelic.“¹⁴⁶

Den Abschluss der Reduktionsbewegung und damit das „*immanente Ende*“¹⁴⁷ der Malerei bildete jedoch nicht die Gitterstruktur, sondern das monochrome Gemälde, mit dem die moderne Malerei „den

¹⁴³ Der Gedanke der Originalität wurde durch Theoretiker der Neoavantgarde wie Werner Haftmann oder Harold Rosenberg über den romantischen Geniebegriff neu definiert, die die Künstler als Schöpfer eines idealisierten und autonomen „*evokativen Bildleibs*“ verstanden. (Eiblmayr 1993, S. 58.) Auch Johannes Meinhardt definiert das Selbstgefühl der Neoavantgarde als „*romantisch-religiös*“, (Meinhardt 1997, S. 65.) „*Die vierziger und fünfziger Jahre hatten das romantische Klischee vom Künstler als instinktiver Kreativität ohne Verbindung zur Geschichte und ohne andere kulturelle Funktion als seiner heiligen Berufung wiedererweckt.*“ (de Duve 1993, S. 196.) Es scheint als würde der auratische Verlust, den das Kunstwerk erlitten hat, durch die Remythologisierung des Künstlers kompensiert. Auf den Starkult, als Ersatz für die verfallene Aura des Kunstwerks, weist bereits Walter Benjamin hin. Siehe dazu: Benjamin, I/2, S. 492; Eiblmayr 1993, S. 61.

¹⁴⁴ Bois 1993, S. 230.

¹⁴⁵ Siehe dazu: Krauss 1993, S. 9-22.

¹⁴⁶ Krauss 1993, S. 9-10.

¹⁴⁷ Meinhardt 1997, S. 18.

*Gang ihrer eigenen kritischen Selbstanalyse oder Selbstreflexion zu Ende führt“*¹⁴⁸. Dieser Endpunkt wurde in den Jahren 1918 und 1919 durch die Künstler der russischen Avantgarde, mit Kasimir Malewitschs *Weiß auf Weiß* oder Rodtschenkos *Schwarz auf Schwarz*, erreicht. Als Endpunkt der Neoavantgarde findet sich das Monochrom in den Gemälden Frank Stellas ab 1958 wieder, sowie in Ad Reinhardts *Black Paintings* ab 1960, die er als *Letzte Bilder* versteht, die das Wesen der Malerei nur noch mittels Negativität, sowie der unendlichen Wiederholung des Endes zum Ausdruck bringen können.¹⁴⁹

Wie Thierry de Duve herausarbeitete, stellten die monochromen Gemälde Frank Stellas den Ausgangspunkt der künstlerischen Strategien der Minimal Art dar.¹⁵⁰ In Opposition zu den Theorien Clement Greenbergs brachen die Künstler der Minimal Art jedoch mit der Medienspezifität, definierten ihre Kunstwerke als bloß materielle beziehungsweise phänomenale und nicht ästhetische Objekte - *specific objects* - und führten das Moment des „*Theatralischen*“¹⁵¹ in die Kunst ein, wodurch sie den Entwicklungen der Neoavantgarde ein Ende setzten.¹⁵² Nach Artur C. Danto erreichten sie - und in weiterer Folge vor allem die Künstler der Pop Art - dadurch den Schritt aus der Geschichte der Spezifität, die, wie zu sehen war, stets in monochromer Malerei als Endpunkt mündete.¹⁵³ Schließlich bewies, so Danto, Andy Warhol mit seinen *Brillo Boxes* (1964), dass alles Sichtbare Kunst genannt werden kann. In diesem Fall hat die Kunst ihre ästhetische Dimension verloren und der Geschmack ist nicht impliziert. Der Satz »Dies ist Kunst«, der als Träger eines Geschmacksurteils fungiert, entpuppt sich als Konvention. Aus diesem Grund ist für Artur C. Danto mit der Pop Art das Ende der modernen Kunst erreicht und ganz im Sinne des folgenden Zitats Andy Warhols eine gleichwertige Pluralität der Stilformen eingeleitet.

*„You ought to be able to be an Abstract-Expressionist next week, or a Pop artist, or a realist, without feeling you’ve given up something.“*¹⁵⁴

Wie schwer es nicht nur Clement Greenberg, sondern auch anderen KritikerInnen fiel sich von der modernen Ästhetik zu trennen, zeigt die, im vorigen Abschnitt angerissene Emphase um die

¹⁴⁸ Meinhardt 1997, S. 20.

¹⁴⁹ Siehe dazu: Futscher 1995, S. 69f; Meinhardt 1997, S. 143f.

¹⁵⁰ de Duve 1993, S. 198.

¹⁵¹ Siehe dazu: de Duve 1993, S. 236-241; Crimp 1979, S. 75-88.

¹⁵² Siehe dazu: de Duve 1993, S. 193-276.

¹⁵³ Siehe dazu: Danto 2000, S. 159-178. Auch Thierry de Duve sieht in der Beziehung zwischen spezifischer und generischer Kunst jenen „*Aufhängungspunkt*“ des „*Pendels*“ welches in „*kalkulierbarster Regelmäßigkeit*“ zwischen dem Ende der Malerei und den Rückkehr der Malerei wechselt und so auch noch „*die gegenwärtige Situation überdeterminiert*“. (de Duve 1993, S. 202-203.)

¹⁵⁴ Andy Warhol, zitiert aus: Swenson 1997, S. 103.

sogenannte Rückkehr der Malerei zu Beginn der achtziger Jahre. Einige Kritiker waren überzeugt im Neoexpressionismus, welcher etwa gleichzeitig in Amerika und Deutschland entstand, den neuen Weg der Kunst und damit eine neue Metaerzählung gefunden zu haben. Sie führten damit den Diskurs der Moderne im Sinne einer periodischen Abfolge eines Endes und einer Rückkehr der Malerei fort. Ähnliche Bestrebungen scheinen, wie in der Einleitung dieser Arbeit angesprochen, auch in Bezug auf Neo Rauchs Werk wieder auf, welches zum einen als Rückkehr der Malerei gefeiert wird, zum anderen neokonservativen Haltungen zugeschrieben wird, „die die theoretischen Debatten der letzten 40 Jahre ostentativ ignorieren [...].“¹⁵⁵

I.2.3. Die Malerei als Sublimierung defensiver Aggression

Wie stark der Diskurs um die Malerei und deren oft proklamiertes Ende innerhalb Neo Rauchs Werke jedoch präsent ist und die widersprüchliche Geschichte des Mediums den Ausgangspunkt seiner Kunst bildet, soll die Analyse des Werks *Lehre* (1999), (Abb.7) zeigen.¹⁵⁶ Das Bild im Format von 200 x 250 cm eröffnet einen Blick in einen Raum, der durch die Präsentation von Kunstwerken den Charakter eines imaginären Museums erhält. Die Szenerie wird durch die Zitate zweier Kunstwerke gerahmt. Im rechten Bildvordergrund sieht man einen Teil eines abstrakten Kunstwerks, welches in den Bereich des Colour Field Paintings des Abstrakten Realismus eingeordnet werden kann. Den linken Bildrand markiert das Zitat eines Donald Judd Objekts, wie *Untitled* (1969), (Abb.8). Das Donald Judd Objekt, integriert in eine Bildblase, scheint dabei den Bildraum der Leinwand aufzureißen, wobei der weiße Grund, den die Bildblase an dieser Stelle freigibt, scheinbar auf die Wandfläche hinter dem Gemälde Neo Rauchs verweist. Neo Rauch fängt damit innerhalb des Zitates die primäre Intention des Minimal Künstlers Donald Judds ein, der die von Greenberg geforderte Konzentrierung auf die *Flatness* der Leinwandfläche und damit die Spezifität der Malerei in Frage stellte. Neo Rauch verfolgt diesen Gedankengang, indem er durch die starke Perspektivierung der Darstellung den Bruch mit der von Greenberg geforderten *Flatness* bedingt, auf die Neo Rauch gleichzeitig aufmerksam macht, indem er das Donald Judd Objekt am linken Bildrand beschneidet und dadurch wieder in den Bildraum integriert. Mit seinen *specific objects* überschritt Donald Judd über die Zufügung dreidimensionaler Elemente bewusst die Grenzen der Zweidimensionalität der Bildfläche, was über die Vermischung von Malerei und Skulptur, einen Bruch mit der von Greenberg geforderten Spezifität der Medien bedingte und den Objektcharakter des Kunstwerks betonte. Diese Strategie zitiert Neo Rauch über die scheinbare Öffnung der Leinwand auf den Realraum der Wandfläche, über welche die Leinwand als

¹⁵⁵ Graw/ Rottmann 2010, S. 5.

¹⁵⁶ Vgl. dazu: Hubertus von Amelnxen, in: Kat. Ausst. Galerie für Zeitgenössische Kunst 2000, S. 30f.

Objekt ausgewiesen wird. Die Kolorierung des Bildelements, die im Sinne des grellen tonalen Wertes einzigartig im Gemälde bleibt, gibt dem Kunstwerk der Minimal Art, über die Reduktion auf den Farbkontrast Blau-Gelb-Rot, der in den ersten polychromen Pop Art Werken eine zentrale Bedeutung in der Intensivierung der Bildoberfläche durch Primärfarbenkontraste spielte, gleichzeitig den Charakter eines Bildes der Pop Art.

Den Mittelpunkt der Komposition von *Lehre* (1999), (Abb.7) bildet ein monochromes Gemälde welches, beachtet man die Dicke des Keilrahmens sowie das stellenweise Durchscheinen des Bildgrundes in Form einer Streifengliederung, Assoziationen zu den *Black Paintings* Frank Stellas, wie etwa *Tomlison Court Park* (1959), (Abb.9), auslöst. Mit jenem Zitat nimmt Neo Rauch auf die beiden grundlegenden Kategorien der modernen Malerei, das Gitter und die monochrome Farbfläche, Bezug. Zitate jener elementaren Grundkategorien prägen zahlreiche Werke Neo Rauchs. Monochrome Ebenen durchziehen im Sinne abstrakter Schichtungen, beinahe alle Werke des Künstlers, in denen Neo Rauch die „*monochrome Farbfläche so anlegt, dass sie nichts außer sich selbst darstellt.*“¹⁵⁷ Neben monochromen Farbflächen treten Momente des Seriellen, der Wiederholung und der Gitterstruktur im Werk Neo Rauchs bereits ab 1993 auf. Die Gitterstruktur erhält dabei häufig den Charakter eines Bildmotivs, indem sie auf figurative Bildelemente übertragen wird, wie etwa auf Keilrahmenstrukturen in der Darstellung von Leinwandrückseiten in den Werken *Leitung* (1997), (Abb. 10) und *Das Signal* (1997), (Abb.11). In beiden Werken scheint es sich bei den Leinwänden nicht um klassische Gemälde, sondern vielmehr um Landschaftsattrappen zu handeln, deren Künstlichkeit bewusst gemacht wird, während damit gleichzeitig ihre Abbildfunktion destruiert wird. Neo Rauch macht damit, sowie mit der Adaption monochromer Farbflächen, deutlich, dass seine Gemälde trotz der figurativen Motive keinen referentiellen Bezug zur Wirklichkeit im Sinne der Fenster-Metapher Albertis anvisieren. Gleichzeitig beinhaltet die Kombination der Fenster-Metapher mit der Gitterstruktur, wie sie sich etwa auch in *Altenburger Fenster I* (1997), (Abb.12) findet, einen Hinweis auf den Mythos Charakter der Gitterstruktur, wie ihn Rosalind Krauss explizit machte. Denn die anti-narrative Kunstform des Rasters war für die Künstler der Avantgarde der Ausdruck eines Mythos, im Sinne einer, die intelligible Idee der Malerei beinhaltende Struktur der Bildfläche, und steht daher für Rosalind Krauss in Zusammenhang mit der Gitterstruktur des Fensterkreuzes entsprechend der symbolistischen Fenstermotivik. Die KünstlerInnen des Symbolismus thematisierten das Fenster als Einlass des Geistes, der analog zum Einströmen des Lichtes in die Dunkelheit des Raumes, gedacht wurde. Und so schließt Rosalind Krauss:

¹⁵⁷ Markus Brüderlin, in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 9.

*„I do not think it is an exaggeration to say that behind every twentieth-century grid there lies – like a trauma that must be repressed – a symbolist window parading in the guise of a treatise on optics.“*¹⁵⁸

Der von Rosalind Krauss angesprochene, repressive Charakter der Gitterstruktur, die als Mythos der Avantgarde agierend, als intelligible Ordnung der Malerei verstanden, jede andere malerische Artikulation und insbesondere die figurative Malerei ausschloss, ist für die Analyse Neo Rauchs Werks *Lehre* (1999), (Abb.7) entscheidend. Auf jene exkludierenden Begleiterscheinungen macht Neo Rauch vor allem durch die Rückbindung der Gitterstruktur an das Bildmotiv der Mauer aufmerksam. In den Werken *Los* (1999), (Abb.13) wie auch in dem hier vordergründlich behandelten Werk *Lehre* (1999), (Abb.7) appliziert Neo Rauch Gitterstrukturen an Wandflächen, kombiniert mit Szenerien des gewaltsamen Aufbrechens jener begrenzenden Wandstrukturen. Der Symbolismus der durchstoßenen Mauer war innerhalb der Malerei der *Leipziger Schule* mit mehreren Bedeutungsebenen aufgeladen. So spricht Peter Guth in Bezug auf Rolf Kuhrts Holzschnitt *Laokoon* (1979), (Abb.14), in dem Laokoon mit geballter Faust die Wände seiner Zelle durchbricht:

*„Hier war das Überwinden verhärteter Denkschemata („die Mauer im Kopf“) ebenso gemeint wie die Mauer, die das Land (die Zelle als Lebensraum) von der Außenwelt isoliert. Der Künstler trat als Mahner in einer sich verhärtenden Gesellschaft auf und konnte mit Recht erwarten, daß auch der Betrachter als Seher fungieren würde.“*¹⁵⁹

Die Gitterstruktur als Zeichen des Modernismus ebenso wie die monochrome Leinwand werden von Neo Rauch somit als Mythen ausgewiesen, die exkludierende Denkschemata bedingen. Das Gitter wird als *„a prison in which the artist feels at liberty“* vorgestellt und dessen Durchbrechung innerhalb Neo Rauchs Werken thematisiert.¹⁶⁰

Insofern erfolgen die Zitate der verschiedenen Kunstwerke des Abstrakten Expressionismus, der Minimal und Pop Art, sowie Frank Stellas schwarze Monochrome nicht willkürlich, vielmehr wird hier der *„Kampf der Avantgarden“* um den Status der Malerei und um ihr Ende vorgeführt.¹⁶¹ Stellten Frank Stellas schwarze Monochrome den Endpunkt der Malerei des Abstrakten Expressionismus dar, wirkten sie gleichzeitig in starken Maßen auf die Entwicklung der Minimal Art ein, welche sich, wie auch die Pop Art, durch ihren Bruch mit den Theorien Clement Greenbergs auszeichnete. Den Kampf um das Ende der Malerei darstellend, trägt der Hauptprotagonist des Gemäldes, mit den Gesichtszügen Neo Rauchs, die Kleidung eines Boxers, der unter dem schwarzen Monochrom niedergesunken liegt. Das

¹⁵⁸ Krauss 1993, S. 17.

¹⁵⁹ Guth 1997, S. 30.

¹⁶⁰ Krauss 1993, S. 160.

¹⁶¹ Mack 2001, S. 20.

Monochrom wird ihm zur Sprechblase, in der, der durch seine fahle Hautfarbe selbst als tot empfundene Boxer, das Ende der Malerei auszurufen scheint. Doch der Boxer hat nur scheinbar seine Waffen gestreckt. Er richtet in „defensiver Aggression“¹⁶² seinen Zeigestab, der explizit als Verlängerung des Phallus ausgewiesen wird - fast zwangsläufig fällt einem dabei Marcel Duchamps Charakterisierung der Malerei als „olfaktorische Masturbation“¹⁶³ ein - gegen den vor ihm stehenden Mann in der Kleidung eines Parteifunktionärs der SED. Die Stäbe der beiden Männer kreuzen sich in der Mitte des Gemäldes und scheinen, die im Bildhintergrund stehende Frauengestalt, die Assoziationen - dies kann das Plakat *Die Frau in der Sowjetunion* (1948), (Abb.15) verdeutlichen - zu propagierten Frauendarstellungen aus der Zeit des sozialistischen Realismus auslöst, durchzustreichen und damit zu negieren. Ihr Erscheinen in einem Raum abstrakter Gemälde ist widersprüchlich. Einerseits wird sie durch die Linien der Zeigestäbe negiert, andererseits rollt sie jenen Leinwandstoff aus, auf dem der Boxer im Sinne eines Selbstporträts Neo Rauchs ruht. Der Streit um den Status der Malerei wird hier erweitert um den Streit zwischen Figuration und Abstraktion, wie er sich innerhalb der spezifischen kulturellen Situation Deutschlands artikuliert. Wobei sowohl Abstraktion und Figuration sozialistischer Prägung über den Zeigestab des Parteifunktionärs, der eine Verbindung zur monochromen Farbfläche darstellt, und die unter seinen Arm geklemmte Rückseite eines Leinwandstücks, welches in seiner Form und der durch die Stützstreben bedingten Gitterstruktur das fehlende Mauerstück nachzeichnet, als absolutistische Doktrinen ausgewiesen werden. Diese Theorie fundiert ein weiteres, den Hintergrund der Bildfläche einnehmendes Bildzitat im Gemälde *Lehre* (1999), (Abb.7), welches auf Sigmar Polkes *Höhere Wesen befehlen: rechte obere Ecke schwarz malen!* (1969), (Abb.16) verweist. Sigmar Polke, der mit seinem Werk den transzendenten Anspruch abstrakter Kunst kritisierte, wird mit seinem Werk zitiert, das bezeichnenderweise gespiegelt wiedergegeben wird. Das höhere Wesen selbst scheint, einem Tentakel vergleichbar, aus dem eingeschlagenen Loch in der Wand hervorzukommen - es befindet sich somit als Mythos »hinter« der Gitterstruktur - und zieht in einer Schleife über alle Köpfe der Protagonisten, um im blauen Bildfeld des Gemäldes zu enden. Das blaue Feld dient wiederum als Sprechblase des Parteifunktionärs. Damit wird die Kritik Sigmar Polkes zitiert und gleichzeitig gespiegelt, wie das Gemälde selbst, um auszudrücken, dass sowohl die Theorien abstrakter Kunst als auch die Doktrinen des Sozialistischen Realismus Dogmatismen im Kampf um den Status der Malerei darstellten.

Gleichgültig ob man das Bild *Lehre* (1999), (Abb.7) als ironische Kritik oder als Spiegelung des Selbstverständnisses des Künstlers Neo Rauch wahrnimmt, macht es Neo Rauchs Vertrautheit und

¹⁶² Neo Rauch, zitiert aus: Gingeras 2002, S. 100.

¹⁶³ de Duve 1993, S. 134.

seine Auseinandersetzung mit dem Diskurs der Malerei in der Moderne sowie der spezifischen kulturellen Situation Deutschlands offenbar. Jene, in den vorhergehenden Seiten skizzierten Diskurse, wurden als Basis seines Schaffens und als Reflexionsgrundlage seiner Malerei ausgewiesen. Die ihnen zugrunde liegenden Ideale und Mythen werden über Assoziationen auslösende Bildmotive und Zitate in den Bildraum integriert, was eine, vom Künstler selbst konstatierte, „*ersichtliche Nähe*“ zur Kunst der Pop Art bedingt.¹⁶⁴

Gleichzeitig wies die Bildanalyse auf, dass in Bezug auf die Werke Neo Rauchs nicht primär von *Malerei über Malerei*, sondern insofern von Malerei über die Geschichte der Malerei gesprochen werden sollte, als dass Neo Rauch über eine analytische Historisierung, die moderne Malerei in ihren geschichtlich gewachsenen Bezugssystemen kontextualisiert. Indem er die Theorien der modernen Malerei als gesellschaftliche Phänomene behandelt, dekonstruiert er deren umfassende Geltung. Die „*Kette von Ismen*“ wie sie die Malerei der Moderne prägte, ist Neo Rauch zum Werkzeug seiner Malerei geworden, denn die unterschiedlichen künstlerischen Strategien und die daraus resultierenden Stile, verkörpern nach wie vor, darauf macht Neo Rauch mit seiner Malerei aufmerksam, bestimmte historische Werte und ideologische Ansätze.¹⁶⁵ Neo Rauchs Malerei kann dementsprechend, so die Worte des Künstlers, als Akt der „*Sublimierung*“ in diesem Spannungsfeld entstehender „*defensiver Aggressionen*“ beschrieben werden.¹⁶⁶ So gesehen dienen die Bildzitate der Auseinandersetzung mit konfliktgeladenen Geschichtsstoffen, die er im Sinne unverarbeiteter Geschichte in die Gegenwart holt, um damit den Standpunkt seiner Malerei zu konkretisieren. Verbunden ist diese Strategie mit einem spezifischen, primär durch seinen Gegenwartsbezug geprägtes Geschichtsbild, welches, wie zu sehen war, seine Grundlagen der Historienmalerei der *Leipziger Schule* verdankt.

Insofern sieht Eduard Beaucamp, der Ende der neunziger Jahre für die Durchbrechung des in Deutschland seit den sechziger Jahren herrschenden Dogmatismus der Moderne einsteht, und im unvoreingenommenen Blick auf die Kunst der DDR einen möglichen Ausweg sieht, den Verdienst Neo Rauchs Malerei darin, „*spezifisch ostdeutsches Bilddenken auch in die Köpfe streng westgläubiger Modernisten zu befördern.*“¹⁶⁷ Denn im Gegensatz zu einer sich primär ahistorisch verstehenden Moderne birgt das ostdeutsche Bilddenken in seinem ästhetischen Umgang mit Geschichte für Eduard

¹⁶⁴ Neo Rauch, zitiert aus: Wolfgang Büscher, in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 54: „*In meinen Bildern ist doch eine ganz ersichtliche Nähe zur amerikanischen Pop-Art. Wieso sieht das keiner?*“ Umberto Eco bezeichnet diese Strategie der Pop Art Malerei, in Anlehnung an Lévi-Strauss, als „*semantische Spaltung*“, die auch für Neo Rauchs Malerei entscheidend ist. Siehe dazu: Eco 1994, S. 266; Kapitel II.1.

¹⁶⁵ Alison M. Gingeras, in: Kat. Ausst. Kunsthalle 2002, S. 10.

¹⁶⁶ Neo Rauch, zitiert aus: Gingeras 2002, S. 100.

¹⁶⁷ Siehe dazu: Beaucamp 1998, S.48ff. und Beaucamp 2006, S. 39.

Beaucamp die Möglichkeit, das Phänomen der Moderne in seinem historischen Kontext zu befragen. Doch Neo Rauchs historische Methodik lässt sich, aufgrund des geänderten gesellschaftlichen Kontextes, nicht vollkommen mit dem Geschichtskonzept der *Leipziger Schule* zur Deckung bringen. Jean-François Lyotards Definition der Postmoderne folgend, zeigt Neo Rauchs Werk vielmehr das „Redigieren“¹⁶⁸ gesellschaftlicher als auch künstlerischer - auf „*Metaerzählungen*“¹⁶⁹ bzw. den Mythen der Avantgarde beruhender - Konstruktionen der Moderne auf, deren Anspruch auf Totalität in Bezug auf ihre ausschließenden Begleiterscheinungen hinterfragt wird. Insofern - so meine These - können Neo Rauchs Werke als postmoderne Malerei charakterisiert werden.

Es entspricht dem Begriff der Postmoderne, dass er sich, ebenso wie die postmoderne Malerei, einer einheitlichen Definition verweigert.¹⁷⁰ Nach Hans Friesen ist es jedoch möglich einige Merkmale aufzeigen, die für ein postmodernes Kunstwerk charakteristisch sind.¹⁷¹ Dem Aspekt der Pluralität, als den zentralen Konsens der Postmodernedebatte entsprechend, ist postmoderne Malerei stets durch ihre Mehrdeutigkeit geprägt. Sowohl die Einheit von Inhalt und Form, als auch das Moment reiner Präsenz als Prämisse moderner Malerei, die die Gleichzeitigkeit von optischer Erfahrung und darüber hinausgehende Bedeutung vertrat, werden dadurch obsolet. Stattdessen wird über das Auslösen einer Vielzahl von Assoziationen die Mehrdeutigkeit des Werkes bestimmt, die nur noch eine asynchrone Wahrnehmung desselben ermöglicht, welche, anstatt eine einheitliche Bedeutung zu generieren,

¹⁶⁸ Lyotard 1988b, S. 213: „*Die Postmoderne ist keine neue Epoche, sondern das Redigieren einiger Charakterzüge, die die Moderne für sich in Anspruch genommen hat, vor allem aber ihrer Anmaßung, ihre Legitimation auf das Projekt zu gründen, die ganze Menschheit durch die Wissenschaft und die Technik zu emanzipieren.*“ Insofern stellt die Postmoderne für Lyotard auch keinen Bruch mit der Moderne dar, sondern zeigt sich in einem reflektierten Umgang mit Geschichte.

¹⁶⁹ Lyotard 1986a, S. 14: „*Bei extremer Vereinfachung hält man die Skepsis gegenüber den Metaerzählungen für postmodern.*“

¹⁷⁰ Siehe dazu: Friesen 1995, S. 9. Der Begriff der Postmoderne, der seit Jean-François Lyotards Programmschrift *Das postmoderne Wissen* von 1979, zahlreiche Debatten in den europäischen Geisteswissenschaften ausgelöst hat, gilt in Bezug auf seine Legitimität, seinen Anwendungsbereich und seiner zeitlichen Ansetzung nach wie vor als umstrittenen. Da es nicht der Grundfragestellung dieser Arbeit entspricht und den gesetzten Rahmen überschreiten würde, kann auf die unterschiedlichen postmodernen Positionen, sowie auf die Genealogie des Begriffes, nicht eingegangen werden. Es sei diesbezüglich auf Wolfgang Welschs Buch *Unsere postmoderne Moderne* (1985) verwiesen, sowie auf sein Werk *Wege aus der Moderne* (1988), welches zentrale Schlüsseltexte der Postmoderne Diskussion beinhaltet und die wichtigsten Theoretiker der Debatte, u.a. Jean-François Lyotard, Jürgen Habermas, Jacques Derrida oder Jean Baudrillard vorstellt, deren Definition der Postmoderne sich nach ihrem jeweiligen Verständnis der Moderne richtet. In seinen Grundzügen beruht der Begriff der Postmoderne auf der Theorie, dass die „*großen Erzählungen*“ (Lyotard 1986a, S.54), die die gesellschaftlichen, politischen und ästhetischen Denkpraktiken der Moderne legitimierten, brüchig geworden sind und sich als uneinlösbare Utopien erwiesen haben. Die Postmoderne reagiert auf den Verlust eines einheitlichen und allgemeingültigen Prinzips über das Wesen des Menschen und das Ziel seiner Geschichte, mit einem Konzept der gleichberechtigten Pluralität von Weltansichten, welches ihr den Vorwurf der Beliebigkeit, im Sinne eines *anything goes*, einbrachte. Eine durch den Begriff der Postmoderne indirekt angedeutete Epochenschwelle, kann weiters nur abstrakt angesprochen werden, da eine konkrete Bestimmung in Aporien führt. Außer Zweifel steht allerdings, „*daß das Projekt der Moderne in mancherlei Hinsicht höchst fragwürdig geworden ist*“ (Liessmann 1999, S. 175) und es daraus folgend - Peter Bürger bezeichnet diesen Prozess als *Das Altern der Moderne* - im Bereich der zeitgenössische Kunst zu „*Veränderungen in der ästhetischen Sensibilität*“ gekommen ist. (Bürger 2001, S. 11.) Innerhalb meiner Ausführungen folge ich in erster Linie dem von Jean-François Lyotard ausformulierten Begriff der Postmoderne, sowie der daran anschließenden Theorie Wolfgang Welschs.

¹⁷¹ Siehe dazu: Friesen 1995, S. 7-18 und 57f; Behrens 2004, S. 49-66; Heartney 2002, S. 27-40.

weitere Differenzierungen der Lektüre bedingt. Auch wenn die moderne Kunst sehr wohl Pluralisierungstendenzen aufwies, stellt sich diese Offenheit der Bedeutungsperspektive, als zentrales Charakteristikum postmoderner Kunst, bewusst gegen universalisierende und totalisierende Kunstauffassungen, wie sie die Malerei der Moderne prägten. Im postmodernen Werk spiegelt sich dementsprechend nicht mehr eine metaphysische Auffassung von Kunst wider, sondern ein bewusst historischer Zugang zur Malerei und Wirklichkeit. Der Rückgriff auf eine figurative Bildsprache entspricht damit nicht mehr der neuzeitlich geprägten, mimetischen Auffassung realistischer Malerei. Stattdessen erfolgt, und dies kann als entscheidender Punkt angesehen werden, die bewusste Historisierung aller Bildelemente. Als Momente der Historisierung gelten die über das Zitat ins Werk eingeführten Metaebenen, wobei die Zitation nicht eklektischen oder nostalgischen Prinzipien folgt, sondern primär eine kritische Position im Sinne einer „*unterscheidenden Kritik*“ einnimmt, die aufzeigt, dass unsere Wahrnehmung der Wirklichkeit nicht kontextunabhängig erfolgt.¹⁷²

Dem Aspekt der Historisierung, als zentrales Merkmal postmoderner Malerei, soll im folgenden Kapitel über die Analyse der Struktur Neo Rauchs Werke, seiner Methodik sowie dem, dieser künstlerischen Verfahrensweise zugrundeliegenden Geschichtsbild, inklusive seiner gesellschaftskritischen Implikationen, auch über die Geschichte der Malerei hinaus, nachgegangen werden. Dabei ist es in einem ersten Schritt notwendig die Frage nach der Relevanz der Malerei als Medium der Geschichtsschreibung sowie ihr Verhältnis zur zeitlichen Dauer, trotz ihres statischen Trägermaterials, zu stellen. Es wird zu sehen sein, dass die zeitliche Logik der Malerei, jene für Neo Rauch zu einem adäquaten Medium der Thematisierung seines Geschichtsverständnisses macht, worüber die Frage nach der Relevanz der Malerei, abseits der mit diesem Medium verbundenen Superlativen, beantwortet werden kann. Denn nach wie vor scheint vielen KritikerInnen Neo Rauchs „*Beitrag zu einer Kunstform, die zur Zeit häufig für marginal, wenn nicht sogar für dem Tode nahe gehalten wird, [...] erklärungsbedürftig.*“¹⁷³

¹⁷² Friesen 1995, S. 15.

¹⁷³ Lynne Cooke, in: Kat. Ausst. Bonnefantenmuseum 2002, S. 8.

II. Ausgefrante Ränder der Zeit. Neo Rauchs Bild(er) der Geschichte

*„Wer von der Gegenwart redet,
kann von der Geschichte nicht schweigen.“¹⁷⁴*

II.1) Geschichte als Gewebe: Die zeitliche Logik der Malerei

Der Frage, wie über das Medium der Malerei, trotz der Statik des Bildträgers, zeitliche Dimensionen eröffnet werden können, soll in diesem Abschnitt nachgegangen werden. Solange man Zeit als lineare Bewegung definiert, die wir durch Veränderungen im Raum wahrnehmen, fehlt der Malerei, aufgrund des unbewegten, punktuellen Charakters des durch sie erzeugten Bildes, im Gegensatz zu Medien wie Musik, Theater und Film, die eine offene zeitliche Perspektive charakterisiert, die Fähigkeit zeitliche Dauer darzustellen. So schloss bereits Lessing, dass das gemalte Bild, durch die Wahl eines fruchtbaren Augenblicks, der sowohl auf die Vergangenheit als auch auf die Zukunft der Handlung verweist, nur eine indirekte temporale Realisierung erlaubt.¹⁷⁵ Daraus folgt für Gottfried Boehm, dass *„sich Bild und Zeit nur dann vermitteln, als konstitutive Problemstellung begreifen lassen, wenn es gelingt, die neuzeitliche von Lessing exemplarisch formulierte Prädominanz des Raumes über die Zeit aufzulösen“*.¹⁷⁶ *Zeitraum*, der Titel des hier zu behandelten Bilderzyklus Neo Rauchs, weist auf ein Verständnis von Malerei hin, indem gegen jene Prädominanz des Raumes die Zeit als Grundkategorie der Darstellung hervorgehoben wird. Neo Rauchs Strukturierung der Bildfläche nach zeitlichen Prinzipien attestierte bereits Thomas Wagner und verglich die Manifestation von Zeit innerhalb der Gemälde mit dem Medium des Films.

„Der Raum wird– wie im Film – zeitlich strukturiert, ohne daß freilich eine bestimmte Abfolge angegeben werden könnte.“¹⁷⁷

Die strukturellen Analogiebildungen zwischen Neo Rauchs Malerei und den Neuen Medien sind gerechtfertigt, wenn man die Wahrnehmung von Zeit als kulturelles Phänomen betrachtet, das durch

¹⁷⁴ Wolfgang Bock, in: Adorf 2007, S. 65.

¹⁷⁵ Lessing 1914, S. 22: *„Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte brauchen, sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes nicht fruchtbar genug gewählt werden kann.“*

¹⁷⁶ Boehm 1987, S. 6.

¹⁷⁷ Thomas Wagner, Kat. Ausst. Galerie für Zeitgenössische Kunst 2000, S. 14.

die Medien, die sie repräsentieren, geprägt und vermittelt wird.¹⁷⁸ Photographie, Film, Fernsehen und elektronische Medien änderten in fundamentaler Weise unsere Wahrnehmung von Zeit. Götz Großklaus verbindet mit ihnen den „Wandel vom linearen Fortschrittsmodell der Uhrzeit zur nicht-linearen medialen Zeit der Simultaneitäten; von Zeitpunkt und -linie zur Zeitfläche, zum Zeitmosaik“.¹⁷⁹ Diese Zeitmodelle sollen, da sie mit dem Gemälde, welches notwendig an die starre Flächigkeit des Bildträgers rückgebunden bleibt, vergleichbar sind, zur Analyse Neo Rauchs Malerei herangezogen werden. Das reziproken Verhältnis das Neo Rauchs Darstellungen, wie zu sehen sein wird, zu diesen Modellen ausbildet, ermöglicht es weiters, auf die Relevanz der Malerei als Medium seiner Geschichtsschreibung zu schließen.

Zur Festigung der These, dass in Neo Rauchs Gemälden der Raum der Zeit untergeordnet wird, sollen daher in einem ersten Schritt die Raumverhältnisse in den Werken Neo Rauchs genauer analysiert werden. Die Kategorie des Raumes diene nach Götz Großklaus traditionell als Modell soziokultureller Orientierung. Die kognitive „Raum-Karte“ steuert unsere Wahrnehmung durch räumliche Kategorien von nah und fern, zentral und peripher, innen und außen.¹⁸⁰ Bedeutungen generieren sich im Sinne wahrgenommener Veränderungen, der dieser Karte zugrunde liegenden räumlichen Entwürfe von Grenzen und Distanzen. Die Zeit wurde jenem räumlichen Orientierungsmodell untergeordnet und Zeitlichkeit als Bewegung und Veränderung im Raum definiert. Innerhalb der Gestaltung des Raums im Werk *Altes Lied* (2006), (Abb.17) des Zeitraumzyklus, können Neo Rauchs Strategien einer Dekonstruierung jener räumlichen Orientierungsparameter, nachvollzogen werden.

Altes Lied (2006), (Abb.17) integriert den Betrachter in ein Bühnengeschehen, geprägt durch verschiedene Szenerien und einer instabilen Anordnung von Requisiten. Die Raumverhältnisse sind primär durch die starke Irritation von Außen- und Innenraum, deren Verhältnis als „binärer Grundbaustein einer Sprache des Raums“ gilt, geprägt.¹⁸¹ Die Irritation wird über den Doppelcharakter des Landschaftsausblicks und die damit einhergehende Untergrabung des Verhältnisses von Außen- und Innenraum aufgebaut. Für die in einen blauen Mantel gehüllte Dame mit männlichen Gesichtszügen, sowie den Mann, den sie an einer Art Gängelband oder Zange festhält, fungiert die Landschaft als Außenraum, in der der Mann vorzudringen wünscht. Die Bühne als Innenraum scheint durch die beige-orangefarbenen Lavamassen des Vulkanausbruchs, in welche die Häuser versinken

¹⁷⁸ Großklaus 1995, S. 39: „Medien modulieren unser Zeitbewusstsein.“

¹⁷⁹ Großklaus 1997, S. 4.

¹⁸⁰ Großklaus 1995, S. 103.

¹⁸¹ Großklaus 1995, S. 103.

und die bis zum Bühnenraum vordringen, bedroht. Im Verhältnis zum Betrachter und den übrigen Protagonisten des Bildes erscheint die Landschaft nicht real, sondern als Bühnenbild und damit als Innenraum, was durch die wie auf das Bild zu fallen scheinenden gelben Farbschlieren unterstützt wird. Der Landschaftsausblick stellt keine Bedrohung mehr dar, spiegelt jedoch in seiner Katastrophenszene die durch die dargestellte Gewalt und den Charakter der Requisiten gegebene Bedrohung der Bühnenszenen wider. Die Szenen auf der Bühne fungieren unter diesem Blickwinkel als Innenraum, richtet man seinen Blick allerdings auf die im Hintergrund dargestellte Schießbude, springt der Bühnenraum vom Innenraum zum Außenraum vor der Kulisse der Bude um. Die hergestellte Irritation von Außen- und Innenraum korrespondiert mit der Auflösung der Raumgrenzen. Die einzelnen Bereiche des Bühnenraums scheinen über die malerische Gestaltung fließend ineinander überzugehen. So läuft die rote Farbe, die das Dach der Schießbude definiert, in das Gelb des Bühnenvorhangs über. Ein in Koloristik und Form an den Bühnenvorhang angelehntes Farbfeld verschmilzt auf der linken Bildhälfte mit dem Gelb der Himmelsdarstellung des Bühnenbildes und überschneidet in seinen Ausläufen die Kontur des Vulkans. Gegen eine illusionistische Ordnung des Raumes, der über die perspektivische Darstellung der einzelnen Bildelemente suggeriert wird, führen solche Strategien der Grenzauflösung zu einer Untergrabung der Figur-Grund Beziehung und binden die einzelnen Protagonisten und Gegenstände auf die Flächigkeit des Bildträgers zurück. Die traditionellen raumzeitlichen Muster von außen und innen, oben und unten, fern und nah, sowie offen und geschlossen haben ihre Bedeutung eingebüßt, da die sie prägenden Grenzlinien von Neo Rauch bewusst destruiert werden. Da jedoch an den räumlichen Grenzlinien „*Differenz - und damit Bedeutung fassbar*“ wird, zeigt die Analyse, dass die dargestellten räumlichen Strukturen dem Betrachter keinerlei Orientierung mehr bieten.¹⁸² Gegen eine dem Illusionsraum verpflichtete Lesbarkeit erfolgt die Ordnung der Bildfläche über die durch Dreiecksstrukturen geprägte Gesamtkomposition. Ein zentrales Dreieck wird durch die Kompositionslinien des Seils gebildet, an welchem eine bojenförmige Kunstfigur fixiert ist. Verlängert man die Laufrichtung der Seile imaginär, so ziehen sie vom linken unteren über den Flaschenzug zum rechten unteren Bildrand. Den Mittelpunkt des Bildes bildet damit der Kopf des auf den Vulkan zeigenden Mannes, wodurch der Vulkan, der ebenfalls eine annähernd dreieckige Form besitzt, mit der Gesamtkomposition eine Verknüpfung erfährt. Der kniende Mann ist nicht nur Mittelpunkt, sondern auch Ausgangspunkt einer Dreieckskomposition, die über seine Hand, den Kopf der ihn an der Leine führenden Dame und den, die Kunstfigur fixierenden Mannes gebildet wird. Auch die Personengruppe im Hintergrund wird kompositionell in eine Dreiecksstruktur eingeschrieben. Besetzen die Protagonisten im Bühnenraum die mit den sie umgebenen Kompositionslinien gebildeten Dreiecksstrukturen positiv, so erfolgt die

¹⁸² Großklaus 1995, S. 103.

Zusammenfassung der Protagonisten innerhalb der Bildblase im linken unteren Bildrand invers. Sie wird durch den Leerraum zwischen den Figuren gebildet und erfährt eine weitere Umkehrung dadurch, dass sie auf dem Kopf steht. Die insgesamt neun Personen auf der Bildfläche werden durch die sie prägende Dreieckscompositionen zu jeweils drei aus drei Figuren bestehenden Gruppen zusammengefasst. Aufgrund der überschneidenden Physiognomien und den Parallelen in der Gestaltung der Kleidung kann angenommen werden, dass es sich bei den neun Protagonisten um die gleiche Personengruppe innerhalb dreier auf der Bühne zusammengeführter Szenerien, die unterschiedliche Zeitebenen darstellen, handelt. Die Annahme einer Staffelung verschiedener Zeitpunkte wird durch die, über die Bildblase erreichte Verdoppelung von Raum verhärtet, die jedoch über die Kompositionsstrukturen in das Gesamtbild integriert bleibt. Raum wird dadurch erneut destruiert, die einzelnen durch die Personengruppen gebildeten Raumfelder definieren sich primär über ihren zeitlichen Charakter. Insofern zeigt die Analyse von *Altes Lied* (2006), (Abb.17) auf, dass das Kompositionsprinzip Neo Rauchs nicht mehr räumlichen Parametern, sondern einer zeitlichen Logik folgt.

Die Auflösung der Bildfläche in einzelne Zeitpunkte sowie die damit einhergehenden Untergrabungen räumlicher Orientierungskategorien verleihen den Werken den ästhetischen Charakter einer Collage. Einer Collage von Zeitebenen, die im Sinne einer Zeitraffung bzw. Zeitstaffelung eine Verdichtung und Versammlung von Ereignis- und Erlebnismomenten unterschiedlichster Zeiten bedingt. Der Raum wird, den auf der Bildfläche zur Simultanität verknüpften Zeitpunkten, untergeordnet, was dazu führt, dass die Darstellung nicht mehr im Sinn eines linearen Handlungsverlauf entziffert werden kann.

*„Bedeutungen fallen nicht mehr an Grenzen als Linien der Differenz im Raum an, sondern - wenn überhaupt - im Zeitnetz einer mehr oder weniger dichten simultanen Verknüpfung des Betrachters mit einer Vielzahl von entlegenen Ereignismomenten.“*¹⁸³

Zwischen den Compositionen Neo Rauchs und den Kategorien des Zeitfeldes bzw. des Zeitmosaiks, wie sie Götz Großklaus für unser Medienzeitalter konstatiert, treten, das machte die Analyse von *Altes Lied* (2006), (Abb.17) deutlich, Parallelen auf struktureller Ebene auf. Die Dekonstruktion des Raumes

¹⁸³ Großklaus 1995, S. 112. Es ist nicht neu, dass Künstler versuchen zeitliche Simultanität über das Medium der Malerei auszudrücken. Schon die synthetischen Bilder der Renaissance arbeiteten mit dem Zeitprinzip der Simultanität, im Sinne einer Zusammenführung von „Pluralzeit und Singularraum“. (Michel Baudson, in: Kat. Ausst. MUMOK 1985, S. 109.) Innerhalb der Moderne gab es zahlreiche Versuche die kinematographische Wahrnehmung und die damit verbundene Dynamisierung malerisch zu bewältigen. Der Unterschied von Neo Rauchs Zeitverständnis zu den beiden zeitlichen Wahrnehmungsweisen und deren Ausdruck im Medium der Malerei ist offensichtlich. Weder geht es um die Darstellung von Simultanität in einem einheitlichen Raum, dem die Zeit somit untergeordnet wird. Noch spielt der Wunsch die an Bewegung und Dynamik ausgerichtete kinematographische Wahrnehmung in Malerei umzusetzen eine Rolle. Neo Rauchs Malerei ist geprägt durch die Auflösung eines einheitlichen Raums, dessen Strukturen der Zeit untergeordnet werden, sowie durch die bewusste Reflexion auf die zeitliche Logik der Malerei, die die Stillstellung des Geschehens und damit die Aussonderung jeder Dynamik bedingt. Zur synthetischen und kinematographischen Darstellung siehe: Michel Baudson, in: Kat. Ausst. MUMOK 1985, S. 109-113 und 159-167.

in den Werken Neo Rauchs entspricht der nicht mehr am Naturraum orientierten Zeitwahrnehmung unserer heutigen Gesellschaft. Die am Raum und der Bewegung der Körper orientierten Zeitmodelle, so Großklaus, scheinen in einer Zeit, wo die zeichenvermittelte Wahrnehmung von Wirklichkeit über die Medien tendenziell die Primärwahrnehmung ersetzt, und jene Medienapparate einer Beschleunigung unterliegen, die sich unserer natürlichen Wahrnehmung längst entziehen, nicht mehr adäquat. Die Beschleunigung der Aufnahme und Übertragung historischer Ereignisse, führt zu einer Minimierung raumzeitlicher Distanzen, sodass die räumliche Wahrnehmung keine Orientierung mehr bietet, da alles die Tendenz hat gleich-nah und gleich-zeitig zu sein.

Mediengeschichte kennzeichnet sich, so Götz Großklaus, seit dem Aufkommen der technischen Bildmedien im 19. Jahrhundert, die eine neue Codierung von Zeit und Raum bedingten, grundsätzlich als eine Geschichte der raumzeitlichen Distanzauflösung. Im Übergang von Photographie zum Film und Fernsehen sowie den elektronischen Bildmedien beschleunigt sich die visuelle Zerlegung von gesehener Wirklichkeit in einzelne Segmente prägnanter Zeitpunkte. Die Wahrnehmung von Vergangenheit erfährt, durch die Zeit und Raum verbindenden und vergegenwärtigenden Zeitpunkte, eine permanente Aktualisierung. Einerseits leben wir daher im Präsens abstandsloser Augenblicke, andererseits vollziehen die Massenmedien eine immer stärker werdende Vernetzung dieser Punkte zu Zeit- und Raumfeldern. Dies führt zur empfundenen Minimierung räumlicher sowie zeitlich-geschichtlicher Intervalle, da die elektronischen Medien alles zeitlich und räumlich entfernte Geschehen in das enge „*Sichtfenster des Momentanen und Aktuellen*“ ziehen.¹⁸⁴ Die Synchronisierung der einzelnen Zeitpunkte im Gegenwartsfeld wird dabei als zeitliche Entgrenzung, im Sinne einer Simultanität unterschiedlicher Zeitebenen, wahrgenommen.

Die Erfahrung von Zeit und Geschichte, die sich über die Medienbilder in der Gegenwart synchronisieren, kann einem linearen Geschichtsmodell, welches die Gegenwart als Grenzpunkt zwischen Vergangenheit und Zukunft versteht und einen pfeilförmigen Ablauf der Zeit von der Vergangenheit in die Gegenwart und Zukunft annimmt, nicht mehr untergeordnet werden. Das auf den traditionellen Zeitfeldgrenzen von Punkt und Linie basierende Geschichtsmodell kontinuierlicher Zeitabläufe beschreibt die sich ausbildende neue Zeitlichkeit der neuen Kommunikationsmedien, die sich strikt gegenwärtig konstruiert und sich gerade durch das Fehlen einer Intervallgliederung auszeichnet, nicht mehr adäquat.

¹⁸⁴ Großklaus 1995, S. 40.

*„Die Prozesse der Synchronisation zeiträumlich entlegener Vorgänge und der ständigen Verknüpfung globaler Daten über Medien verlaufen nicht linear, sondern eher in netzförmigen Verzweigungen. Statt von Punkt und Linie ist angemessener von Punkten und Feldern zu sprechen; im Zeitfeld kommt es zu wechselnden Konstellationen einer Vielzahl von Zeitpunkten.“*¹⁸⁵

Analog dazu beruht Neo Rauchs Verständnis von Malerei, wie folgendes Zitat des Künstlers aufzeigt, in dem Bestreben einer punktuellen Zusammenfassung verschiedener Zeitebenen und deren Verknüpfung auf der Bildfläche zu einer Konstellation.

*„Nach meiner Vorstellung bedeutet Kunst die Bündelung der Mannigfaltigkeit der Welt in all ihren horizontalen und vertikalen Bezugsfeldern an einem bestimmten Punkt, um dann die so gewonnenen Garben zu einem Muster ordnen zu können.“*¹⁸⁶

Dieser Vorstellung folgt die Struktur des Werkes *Altes Lied* (2006), (Abb.17), in der Zeit innerhalb der einzelnen Personengruppen zu einzelnen Zeitpunkten verdichtet und zu einem, einer zeitlichen Logik folgenden Muster zusammengestellt wird. Neo Rauchs Gemälde teilen mit dem Modell des Zeitnetzes somit die Grundprinzipien einer Fragmentierung in einzelne Zeitpunkte - unter Auflösung der Kategorie des Raums - sowie deren simultane Verknüpfung auf der Bildfläche. Als Konsequenz davon ist in Neo Rauchs Darstellungen keine zeitlich lineare Handlungsfolge und damit keine Geschichte im Sinne einer narrativen Erzählstruktur ablesbar. Die einzelnen zu Zeitpunkten verdichteten Motive *„schweben frei im Raum, es fehlt der Hintergrund, auf dem sie interpretierbar würden, es fehlt die Einheit des Themas, das sie zum Satz, zur Erzählung machen könnte. Das ist umso auffälliger, als mit den – meist integrierten Bildtiteln – ein Thema bezeichnet scheint.“*¹⁸⁷ Neo Rauchs Strukturierung der Bildfläche, die in Analogie zum Modell des Zeitnetzes betrachtet werden kann, dekonstruiert, indem sie konventionelle Gegenstandsordnungen unterminiert, das spezifische, mit der figürlichen Malerei traditionell verbundene Konstrukt narrativer Bilderzählung, das, so machte der Vergleich zur Mediengeschichte Götz Großklaus deutlich, die neuen Wahrnehmungsstrukturen von Geschichte innerhalb unserer Gesellschaft nicht mehr fassen kann. Die durch die Massenmedien generierte Zeitlichkeit bedeutet

„[...] in der Tat das tendenzielle Verschwinden von „Geschichten“, die sich in einem narrativen Raum entfalten, einen Anfang, eine Mitte und ein Ende haben. Die neue Erzählstruktur der Welt - und zwar sowohl im herkömmlichen fiktionalen als auch nichtfiktionalen Sinn - ist nicht mehr gekennzeichnet durch Linearität, Perspektive, Finalität, durch Sinnaufschub und Diskursivität, sondern durch gleichzeitige und hochbeschleunigte Vernetzung von Punkten auf der Fläche; [...] „Erzählung“ jedoch ist zu sehr an den Begriff der Geschichte und der Geschichten gebunden; in diesem Sinn

¹⁸⁵ Großklaus 1995, S. 40f.

¹⁸⁶ Neo Rauch, zitiert aus: Interview Metropolitan Museum of Art 2007, s.p.

¹⁸⁷ Gernot Böhme, in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 48.

wird die Welt natürlich nicht mehr erzählt [...].“¹⁸⁸

Jene, von Götz Großklaus analysierte, hochbeschleunigte Vernetzung einzelner Zeitpunkte, unterzieht Neo Rauch über das statische Medium der Malerei jedoch einer bewussten Entschleunigung. Die Verknüpfung einzelner Zeitebenen führt zwar zu deren Synchronisation auf der Bildfläche, ihre historisch konnotierten Bedeutungsebenen werden jedoch nicht, wie durch den „Gegenwartssog“ des Medienbildes, das der Kategorie der momentanen Aktualität folgt, nivelliert.¹⁸⁹ Denn über das Moment der Stillstellung erfolgt die Bewahrung einer „*wie auch immer geartete Geschichte*“ innerhalb der Bildfläche.¹⁹⁰ Die zeitliche Logik des Mediums der Malerei spricht somit dagegen, Neo Rauchs Bildern, trotz des in ihnen vollzogenen Bruchs mit linearen, narrativen Handlungsfolgen, die Darstellung von Geschichte an sich abzusprechen, wie es in der Kritik häufig geschieht. Die Freilegung von Geschichte bedarf jedoch in der Betrachtung seiner Werke, ein dem inhärenten Strukturmodell angepasstes Wahrnehmungs- und Lektüremodell.

Anhand Neo Rauchs Werk *Nexus* (2006), (Abb.18) - die Übersetzung des Titelwortes als Geflecht, Verbindung oder Verknüpfung im Blick behaltend - soll der Frage nachgegangen werden, auf welche Weise sich Vergangenheit innerhalb seiner Bilder manifestiert, und wie über jene Prinzipien Geschichte verhandelt und lesbar wird. Auf einer monumentalen Fläche von 300 x 420 cm gibt das Werk *Nexus* (2006), (Abb.18) den Blick auf eine in eine Straßenszene integrierte Bühnenarchitektur frei. Zwei Männer stehen auf der Bühne, wobei einer davon ein türkisfarbenes Buch aufgeschlagen hält, auf den Moment wartend daraus vorzutragen. Ihre auf den Bühnenvorhang geworfenen Schatten korrespondieren mit den amorphen Skulpturen in den Schaufenstern des Straßentheaters, vor denen ein Mann und eine Frau, scheinbar im Gespräch begriffen, verweilen. Sie haben die Aufmerksamkeit eines Bühnenarbeiters auf sich gezogen, welcher den Blick zu Ihnen gerichtet, weitere Holzstäbe für den Aufbau des Bühnenbildes bereithält. Jenes besteht aus zwei Leinwänden, deren bildtragenden Vorderseiten vom Betrachter wegweisen, wobei das von ihnen ausgehende Licht die Schauspieler, ähnlich dem Licht von Scheinwerfern beleuchtet. Auf den ersten Blick scheint der Bühnenraum in den sich perspektivisch stark verjüngenden Straßenverlauf eingebunden, und die Gesamtstrukturierung der Bildfläche wirkt einheitlich. Doch sowohl die räumliche Ordnung als auch das Figur-Grundverhältnis der dargestellten Protagonisten erfahren, im Sinne der bereits analysierten Strategien Neo Rauchs, diverse Brechungen. Alle räumlichen Grenzlinien des Bühnenraums werden über die offene malerische Gestaltung dekonstruiert. Das Werk verdichtet sich, entgegen dem perspektivischen

¹⁸⁸ Großklaus 1995, S. 98f.

¹⁸⁹ Ute Vorkoeper, in: Adorf 2007, S. 167.

¹⁹⁰ Neo Rauch, zitiert aus: Interview Goethe-Institut 2007, s.p.

Zug der Straße, zu keinem einheitlichen Illusionsraum. Die Auflösung des Figur-Grundverhältnisses über die Farbe unterminiert die räumliche Staffelung der Protagonisten und bindet jene an die Flächigkeit des Bildträgers zurück. Beinahe alle Figuren verschmelzen über die Farbgebung mit dem sie umgebenden Umraum und werden dadurch zu einzelnen Farbfeldern zusammengefasst. So korrespondieren die braunen Anzüge der Schauspieler mit der Gestaltung des Bühnenvorhangs. Der schwarze Anzug des Bühnenarbeiters verbindet ihn mit dem hinter ihm aufgebauten Ofen und den dunklen Brettern des Bühnenraums. Die Personengruppe vor dem Schaufenster, sowie der Holzstäbe tragende Bühnenarbeiter werden über die dominante, auf sie scheinbar applizierte rote Farbe, die im Sinne von Farbwülsten bis zum vorderen Bildrand vordringt und sie stark in die Kolorierung des Straßenzugs einbindet, in eine zusammengehörige Gruppe gefasst.

In Analogie zur Analyse von *Altes Lied* (2006), (Abb.17) kann die Annahme getätigt werden, bei den drei unterschiedlichen Raumbereichen handelt es sich um spezifische Zeitebenen, welche durch die Gestaltung der einzelnen Protagonisten unterstützt wird. Die Schauspieler aus der Zeit der Romantik, der Bühnenarbeiter in der Kleidung der Französischen Revolution, sowie die Personengruppe des Straßenzugs, die aus dem Alltag der DDR gegriffen scheinen, sind farblich jeweils zusammengefasst und transportieren historisch konnotierte Bedeutungsebenen mit sich. Über die ihre Physiognomien verfremdende malerische Gestaltung, die ihnen einen Charakter von Künstlichkeit verleiht, wird zugleich betont, dass die dargestellten Protagonisten und Gegenständen, weder einen referentiellen Bezug zu konkreten historischen Bildzeugnissen noch zur Realität ausbilden. Nach Gernot Böhme handelt es sich daher um „Abstrakta [...], genau genommen um Signifikanten.“¹⁹¹ Die von Gernot Böhme über den Begriff des Signifikanten geleistete Übertragung, des, von Ferdinand de Saussure geprägten, Zeichenmodells, auf die einzelnen Bildmotive in den Werken Neo Rauchs und ihren spezifischen Zeichencharakter, erweist sich, wie im Folgenden aufgezeigt werden soll, als nützliche Methode um der Frage, auf welche Weise sich in den Bildern Neo Rauchs Geschichte manifestiert, nachzugehen.¹⁹² Die von Saussure als unzertrennliche Einheit gedachte Doppelung von Signifikant und Signifikat soll auf die einzelnen Bildmotive Neo Rauchs umgelegt werden, wobei mit dem Begriff des Signifikant die sichtbare Gestaltung der Bildelemente als Bedeutendes bezeichnet wird, mit dem Signifikat, das durch sie Bedeutete. Das entscheidende Charakteristikum Neo Rauchs Werke ist nach

¹⁹¹ Gernot Böhme, in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 49. In diesem Zusammenhang wird ebenfalls klar, weshalb sich Neo Rauch trotz seiner figürlichen Malerei, als „abstrakter Maler“ bezeichnet. Siehe dazu: Illies 2001, S. BS4.

¹⁹² Nach Saussure definiert sich jedes Sprachzeichen über die Einheit seines semantischen und phonetischen Charakters. Die phonetische Seite des Zeichens, sein Lautbild, als Signifikant bezeichnet, kann nach Saussure nicht gedacht werden ohne den, über den Signifikant ausgedrückten Vorstellungs- und Bedeutungsinhalt, das Signifikat des Zeichens. Über einen Prozess der „psychologischen Assoziation“ zwischen Lautbild und Vorstellungsinhalt kann Sprache gesprochen und rezipiert werden. Siehe dazu: Nöth 1985, S. 62-65.

Gernot Böhme, dass die einzelnen Motive „als freie Signifikanten“ im Bildraum „schweben“, da die Einheit zwischen Signifikant und Signifikat in den Werken Neo Rauchs aufgebrochen wird.¹⁹³ Damit unterminiert Neo Rauch die bislang selbstverständliche Repräsentationslogik figürlicher Malerei. Die Signifikanten verweisen nicht mehr auf ein Bezeichnetes, sondern nur auf andere Signifikanten und können dementsprechend über betrachterabhängige Assoziationen, die sie sowohl durch ihren Charakter als auch über ihre Einbindung in den szenischen, wenn auch gebrochenen, Kontext der Gesamtdarstellung auslösen, mit beliebigen Signifikaten verknüpft werden. Dadurch erhalten sie den Charakter prinzipieller Vieldeutigkeit. In Bezug auf die einzelnen Bildmotive des Werkes *Nexus* (2006), (Abb.18), die als einzelne Zeitpunkte herausgearbeitet werden konnten, ist es entscheidend zu sehen, dass Neo Rauch diese Mehrdeutigkeit als Gleichzeitigkeit von Gegenwart und Vergangenheit in der Einzelwahrnehmung definiert.¹⁹⁴ Daraus resultiert der Charakter der einzelnen Motive, die in ihrer Gestaltung an historische Vorlagen aus dem Bereich der Gebrauchsgrafik oder der Kunstgeschichte zu partizipieren scheinen, jedoch nie deren getreue Wiedergabe anvisieren und gleichzeitig eine Aktualisierung für die Gegenwart erfahren, indem sie in scheinbar alltägliche Szenerien eingebunden werden. Als Signifikanten verstanden, lösen sie Assoziationen zu bestimmten Vorstellungsinhalten aus, lassen sich jedoch nicht auf ein ihnen entsprechendes Signifikat, eine definitiv mit ihnen verbundene Bedeutung festlegen. Dies verleiht den einzelnen Bildmotiven eine offene, historische Perspektive, durch die sie als Projektionsflächen kultureller Geschichte agieren, deren fiktive Anwesenheit als historische Schichtung der einzelnen Bildmotive bezeichnet werden kann. Vergangenheit bleibt in den Bildmotiven über die, von den einzelnen Protagonisten und Gegenständen ausgelösten Assoziationen präsent. Jene erfahren dabei über den werkiternen Moment der Wiederholung eine zusätzliche Steigerung. Viele Elemente „durchwandern mehrere Bilder, um in neuen Kontexten immer wieder neue Sinnzusammenhänge generieren zu können.“¹⁹⁵ Diese Kontextverschiebung der Zeichen wird jedoch immer „begleitet von der Bewahrung und Wiederentdeckung alter Kontexte.“¹⁹⁶ Die einzelnen Signifikanten werden im Bild im Zuge ihrer Adaption umgewandelt und regenerieren parallel dazu die alten Signifikate, Denotationen und Konnotationen, denn „das Vorgehen des Künstlers bekommt nur dann Sinn, wenn es mit den Ausgangscodes verglichen wird, die verletzt und ins Gedächtnis zurückgerufen, angezweifelt und

¹⁹³ Gernot Böhme, in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 48. Der Bruch der von Saussure noch als Einheit wahrgenommen Verbindung von Signifikant und Signifikat gilt als eine der zentralen Thesen der Postmoderne. Siehe dazu: Bürger 1987, S. 7; Kapitel III.

¹⁹⁴ Siehe dazu: Interview Metropolitan Museum of Art 2007, s.p.

¹⁹⁵ Holger Broeker, in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 23. Neo Rauch spricht in diesem Zusammenhang von „Wiedergängern“ (Schimke 2006, s.p.) So erscheinen die Männer in romantischer Kleidung etwa schon im Werk *Duett* (2005), der Bühnenarbeiter in der Kleidung der Jakobiner in *Neue Rollen* (2005), (Abb.23).

¹⁹⁶ Eco 1994, S. 319.

wieder bestätigt werden“.¹⁹⁷ Die einzelnen Bildzeichen erfahren in den Werken Neo Rauchs, trotz der Auflösung der fixen Einheit zwischen Signifikant und Signifikat, dementsprechend keine Sinnentleerung. Vielmehr agieren sie durch ihren Assoziationen bedingenden, geschichteten Charakter als „*Speicher erzählerischer Energie*“ und dienen darüber der Bewahrung von Geschichte, die gleichzeitig eine Aktualisierung für die Gegenwart erfährt.¹⁹⁸

Das für die einzelnen Bildmotive als zentrales Charakteristikum herausgearbeitete Prinzip der Schichtung prägt auch die Gesamtstruktur des Gemäldes, in denen die Überlagerungen und Schichtungen einzelner Räume und Farbflächen eine wichtige Rolle in der Erzeugung visueller Multivalenz spielt. Die einzelnen Schichtungen, die den durch die Vereinzelung der Motive bedingten Collagecharakter zusätzlich verstärken, stehen zueinander in einem „*Widerspruch von Verdecken und Enthüllen*“.¹⁹⁹ So löst sich etwa am unteren Bildrand der Bühnenraum in pastellfarbige Strukturen auf, die einen bewusst unformulierten malerischen Charakter aufweisen. Neo Rauch spricht in diesem Zusammenhang von einer „*Bindungsschwäche zwischen einzelnen Bildelementen*“, die „*ausdrücklich gewollt und gelegentlich sogar aufwändig intensiviert*“ ist.²⁰⁰ Die gesamte Szenerie scheint wie eine Bildblase - ähnlich jener im Werk *Altes Lied* (2006), (Abb.17) - dem materiellen Bildträger künstlich aufgelegt, sodass sich gleichzeitig der Eindruck einstellt, dass auch unter der Oberfläche der sichtbaren Darstellung etwas verborgen bleibt. Die bereits in *Altes Lied* (2006), (Abb.17) analysierten fließenden Raumgrenzen, welche durch die materielle Adaption weiterer Farbschichten auf die ausformulierte Szenerie geschieht, führt jene Schichtung der einzelnen Bildebenen fort. Im Bild *Nexus* (2006), (Abb.18) sind sie vor allem anhand der roten Farbwülste sowie den grauen Farbspuren, die die Discokugel umschließen, nachvollziehbar. Dieses Prinzip der Schichtung wird innerhalb des Gemäldes auch über die Darstellung von Leinwandrückseiten reflektiert, die das Gemälde im Gemälde als eigene Schichtung repräsentieren. Die als Bühnenrequisiten in den Bildraum eingeführten Leinwandrückseiten, die die Außenform des Bildträgers zum Motiv der Darstellung erheben, erlauben im Sinne einer Enthüllung einen Blick auf das »Dahinter«. Sie weisen motivisch darauf hin, dass die Bedeutung der Szenerie nicht auf, sondern »hinter« der Oberfläche der Leinwand zu suchen ist und beziehen sich auf einer Metaebene auf die historischen Schichtungen innerhalb der auf der Bildfläche erscheinenden Motive. Die Holzstäbe der Konstruktion können somit als historische Spuren gedeutet

¹⁹⁷ Eco 1994, S. 266. Umberto Eco bezeichnet dieses Vorgehen mit Bezug auf die Terminologie Claude Lévi-Strauss als „*semantische Spaltung*“. (Umberto Eco, ebd.)

¹⁹⁸ Lyotard 1986b, S. 117.

¹⁹⁹ Meinhardt 1997, S. 219. Johannes Meinhardt charakterisiert die auch für Neo Rauchs Malerei typische Arbeit mit Schichtungen als eines der zentralen Prinzipien postmoderner Malerei. Siehe dazu: Meinhardt 1997, S. 212-228.

²⁰⁰ Neo Rauch, zitiert aus: Interview Metropolitan Museum of Art 2007, s.p.

werden, die im Sinne einer punktuellen Verdichtung in ihrem Ansatzpunkt auf der Leinwandfläche aufliegen und umgelegt auf den Gesamtcharakter der Werke, als Zeitpunkte innerhalb der einzelnen Motive erfahren werden. Damit thematisieren die beiden Leinwandrückseiten des Bühnenraums auf einer Metaebene der Darstellung das Wechselspiel von Enthüllen und Verbergen, wie sie die Gesamtstruktur aller Werke Neo Rauchs prägt. Die linke Leinwand ist über die durch Ziegelsteine gefestigte Stützkonstruktion der Stäbe in eine stabile Konstruktion gebracht. Ein Vorhang verhüllt die Darstellung der Leinwandvorderseite; dass sich darauf etwas verbirgt, kann nur über die Auswölbung des Vorhangs geschlossen werden. Es bleibt dem Blick verborgen, wird verhüllt und - so suggeriert die farbliche Auflösung der Leinwandfläche - es verschwindet. Auf der rechten Leinwandseite greift der Bühnenarbeiter, worauf die Säge und die von den Flammen der Teelichter bedrohten Feuerwerkskörper verweisen, gewaltsam in die Struktur der einzelnen Zeitbahnen ein. Die unterschiedlichen Aspekte, welche die Stützkonstruktionen der Leinwände offenbaren, zeigen, dass Neo Rauch Geschichte als Konstrukt wahrnimmt. Geschichte als Konstrukt kann dementsprechend nicht dargestellt, sondern nur gesucht werden. Die Vergangenheit muss der Geschichte durch das Aufbrechen einzelner Schichten abgerungen werden, worauf die gewaltsame Arbeit des Bühnenarbeiters verweist, der über seinen dekonstruktiven Eingriff in den Lauf der einzelnen Holzstäbe, die Leinwandfläche zum Strahlen bringt. Im Licht der Leinwandfläche erscheinen die Schauspieler des Bühnenraums als Stellvertreter der mit ihnen assoziierten historischen Bilder und Bedeutungspotentiale. Ihr Erscheinen im Bühnenraum kann analog dem im Licht der Scheinwerfer aufleuchtenden Schriftzeichen auf dem Boden der Bühne gelesen werden.

Diese Analogie weist auf eine weitere spezifische Charakteristik Neo Rauchs Motive hin. Die als Bildzeichen ausgewiesenen Gegenstände und Protagonisten und die in die Szenerie integrierten Schriftzeichen werden innerhalb seiner Werke als gleichwertige „*Bedeutungssedimente*“ gehandhabt.²⁰¹ Bedingen Wort und realistisches Bild innerhalb der Betrachtung normalerweise unterschiedliche Formen der Rezeption, die nach Aleida Assmann darin bestehen, dass ein Wort nach einem erlernbaren Kode gelesen, während das realistische Bild, das einen Gegenstand oder eine Person repräsentiert, erkannt wird, so hebt Neo Rauch diesen Unterschied auf.²⁰² Dies kann anhand des Wortes Nexus, welches sich im gleichnamigen Werk als Motiv auf den Neonschildern des Theaters wiederfindet, expliziert werden. Der visuelle Charakter des Wortes wird über seine motivische Fixierung auf den Neonschildern des Theaters explizit betont, die den Buchstaben X, der durch die Vergrößerung im Vergleich zum übrigen Schriftbild besonders hervorgehoben wird, mit ihren

²⁰¹ Neo Rauch, zitiert aus: Gingeras 2002, S. 100.

²⁰² Assmann 1994, S. 135.

Umrisslinien nachzeichnen. Das X als Kreuzungspunkt zweier Linien steht dabei sinnbildhaft für die Bedeutung des Wortes Nexus. Die Angleichung des Wortes an die Charakteristika der Bildzeichen wird auch dadurch unterstrichen, dass keine zwingende Festlegung zwischen Signifikant und Signifikat erfolgt. Vielmehr wird eine eindeutige Bedeutung durch die Auslassung unterschiedlicher Buchstaben in der Wortfolge, der auf der Bildfläche hintereinander montierten Schilder gebrochen, sodass in der Lektüre eine Schichtung phonetischer Ebenen erfolgt, die über die räumliche Staffelung der Neonschilder unterstrichen wird. Die dadurch entstehenden Wortfragmente generieren unterschiedliche Assoziationen, sodass auch das Wort, als Bildmotiv fixiert, mit mehreren Signifikaten verknüpft werden kann. Der durch die Doppelcodierung der Darstellung mit Bild und Wort erzeugte Bruch führt zu Schwankungen der Rezeption und erlaubt es die Schriftzeichen als rein malerische Formen wahrzunehmen so, wie er dazu verleitet, die dargestellten Motive als zu lesende Schrift zu betrachten. Bezug nehmend auf jene Charakteristika definiert Gernot Böhme Neo Rauchs Werke als „Lesebilder“²⁰³, in denen sich offenbar ein Text verbirgt, betont jedoch, dass sich seine Gemälde im Versuch der Lektüre zum „Inbegriff der Unlesbarkeit“²⁰⁴ wandeln. Daraus kann geschlossen werden, dass dieser, Neo Rauchs Werke prägende Widerspruch vielmehr dazu dient, die Künstlichkeit und die aus dem Bruch mit der Repräsentationslogik bedingte Fremdheit der einzelnen Bildelemente, explizit zu unterstreichen. Abermals kann festgehalten werden, dass Neo Rauchs Werke nicht als Erzählungen fungieren, in denen, einer narrativen Struktur folgend, Bedeutungen abgelesen werden können, da das Bildgeschehen, aufgrund der Fragmentierung in einzelne Signifikanten, bewusst jeden ursprünglichen Sinn, auf den das Geschehen zulaufen könnte, verweigert. Stattdessen wird gegen eine narrative Abfolge eine Lesbarkeit von Geschichte etabliert, die Neo Rauchs analysiertem offenen Verständnis von Geschichte entspricht, indem es bewusst „keine Zuweisung von erstickender Verbindlichkeit“ gibt.²⁰⁵

Bedeutungspotentiale werden, entgegen einer linearen Erzählung von Geschichte, die ein Nacheinander der Zeitdimensionen im Sinne eines Verlaufs impliziert und damit eine bestimmte Leserichtung vorgibt, alleine durch die relationalen Verknüpfungen der einzelnen in sich geschichteten Signifikanten intensiviert. Relationen entstehen, wie die Analyse des Werks *Altes Lied* (2006), (Abb.17) deutlich machte, einerseits durch die Kompositionsstrukturen, durch die der übergreifende Zusammenhang der Motive hergestellt wird. Primär werden relationale Beziehungen in den Werken Neo Rauchs allerdings über die Farbgebung aufgebaut. Für die Verzahnung des Bildfeldes mittels Farbnetzen prägte Gottfried Boehm den Begriff des „koloristischen Klimas“, welches den

²⁰³ Gernot Böhme, in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 47f.

²⁰⁴ Assmann 1994, S. 138.

²⁰⁵ Neo Rauch, zitiert aus: Mejias 2007, S. 37.

Zusammenhalt innerhalb der Heterogenität der Darstellung ermöglicht.²⁰⁶ Im Werk *Nexus* (2006), (Abb.18) baut sich jenes Klima über die türkisen Farbelemente auf, die alle Schichtungen innerhalb der Bildfläche miteinander verknüpfen. Nicht zufällig ist das X, welches sinnbildhaft für die Bedeutung des Wortes als Verknüpfung, Geflecht steht, im Kontrast zu den restlichen Buchstaben ebenfalls über die türkise Farbgebung markiert. Diese relationalen Verknüpfungen der einzelnen Signifikanten fordern eine asynchrone Lektüre seiner Werke, die eher zu weiteren Differenzierungen als zum Auffinden eines originären Sinns führt. Einem inter- oder hypertextuellen Verfahren vergleichbar werden an Stelle linearer Folgen vernetzte Einheiten gesetzt, die auf andere, gleichsam hinter ihnen stehende Zusammenhänge verweisen. Die einzelnen Signifikanten bilden dementsprechend laut dem Künstler, nur die „Gitterstäbe“ eines „Textes“ hinter dem die „Bedeutung wie ein Tiger auf und ab geht.“²⁰⁷ Diese Aussage des Künstlers erhärtet die These, bezüglich seiner Werke von einer Form visueller Intertextualität, zu sprechen.²⁰⁸ Auf jenen Aspekt und seine Bedeutung für Neo Rauchs Methode der Bilderzeugung, ebenso wie für die Frage nach der Lesbarkeit von Geschichte auf Seiten der Rezeption seiner Werke, wird an späterer Stelle der Arbeit zurückzukommen sein.²⁰⁹ So ist abschließend nur zu betonen, dass Stefan Schmidt Wulffen die Orientierung an hyper- und intertextuellen Verfahrensweisen als einen kohärenten, medienübergreifenden, und damit auch auf das Medium der Malerei anwendbaren Impuls zeitgenössischer Kunst betrachtet.²¹⁰ Die von ihm vorgeschlagene Kategorie der „nichtlinearen Künste“ korrespondiert mit Neo Rauchs, über seine Bilder artikulierten Geschichtsauffassung, in der kontinuierliche, lineare zeitliche Verläufe destruiert werden, während die Verknüpfung der einzelnen historisch konnotierten Signifikanten auf der Bildfläche eine Simultanisierung des Geschehens bedingt.²¹¹

Für die Frage, auf welche Weise in Neo Rauchs Werken Geschichte verhandelt wird, kann nun auf Basis der Analyse des Werkes *Nexus* (2006), (Abb.18) resümiert werden, dass die einzelnen Figurationen in den Werken Neo Rauchs den Charakter von Signifikanten haben, die Vergangenheit,

²⁰⁶ Gottfried Boehm, in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 35. Der Begriff des koloristischen Klimas wurde in der Nachfolge innerhalb der Forschungsmeinungen zu Neo Rauch mehrfach zitiert. Auch Neo Rauch greift in einem Interview auf diesen Begriff zurück. Siehe dazu: Schwenk 2001, S. 118.

²⁰⁷ Neo Rauch, zitiert aus: Interview Goethe-Institut 2007, s.p.

²⁰⁸ Der Begriff der Intertextualität stammt aus der strukturalistisch geprägten Literatur- und Kulturwissenschaft und bezeichnet, verkürzt zusammengefasst, die Einsicht, dass kein Text ohne seinen Bezug zur Gesamtheit der andern Texte oder zum kulturellen Gedächtnisrahmen verstanden werden kann. Weiters bezeichnet er die Qualität von Texten, die vorgefundene, fremde Zeichen und Strukturen auf unterschiedliche Art und Weise verarbeiten und integrieren, und deren Lektüre so zwischen der manifesten Textebene und den, über die latenten Verweisstrukturen aufgebauten, Subtexten oszilliert. Siehe dazu: Lachmann 1990, S. 51-64; Lachmann 1984, S. 518-519.

²⁰⁹ Siehe dazu: Kapitel II.4.

²¹⁰ Siehe dazu: Wulffen 2001, S. 49-61.

²¹¹ Wulffen 2001, S. 59.

im Sinne der durch sie ausgelösten Assoziationen, in sich verdichten. Dadurch agieren sie als „Aufbewahrungsorte“ und „Speicher erzählerischer Energie“.²¹² Bedeutungen scheinen in Neo Rauchs Gemälden daher „im Darunter auf, als Fundus des Vielgesehenen, und sie tauchen im Darüber auf, per Reflexionsebene, auf der man sich bewusst wird, dass das unmittelbar Wahrgenommen nicht alles sein kann.“²¹³ Durch die von den Signifikanten ausgelösten Assoziationen erfolgt die ständige Vergegenwärtigung von Vergangenheit und deren fiktive Anwesenheit wird innerhalb der Gegenwart des Gemäldes, die der Collage unterschiedlicher Zeitebenen als Bezugspunkt dient, behauptet. Geschichte erscheint als Konstrukt, dass über eine Verknüpfung der einzelnen Signifikanten nach relationalen Prinzipien im künstlerischen Arbeitsprozess hergestellt wird. Über diese Methode der Bilderzeugung kann oszillierende Geschichte innerhalb des statischen Charakters der Bildfläche bewahrt werden. Malerei dient Neo Rauch dementsprechend als adäquates Medium einer Annäherung an einen Zustand der „Prophetie“²¹⁴ - automatisch erfolgt hier die Assoziation zu Walter Benjamins Definition des Historikers als „ein rückwärts gewandter Prophet“²¹⁵ - der es ermöglicht, das „Flechtwerk“²¹⁶ der Geschichte zu überblicken. Mit dem Begriff des Flechtwerks definiert Neo Rauch die Struktur von Geschichte mit Hilfe der Gewebe-Metapher, wenn er davon spricht, „dass man sich also Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft wie eingewebt in einen gewaltigen Gobelin denken muss.“²¹⁷ Über die Gewebemetapher, auf die auch Walter Benjamin zurückgreift, um sein Modell von Geschichte zu explizieren, ergibt sich eine Vergleichsgrundlage zwischen dessen Geschichtsphilosophie und Neo Rauchs Malerei, die es einerseits ermöglicht Neo Rauchs Verständnis der Struktur von Geschichte, als eine netzartige Verknüpfung von Vergangenheit und Gegenwart in einem geschichtstheoretischen Kontext zu fundieren. Andererseits kann der Vergleich Neo Rauchs Malerei mit der Geschichtsphilosophie Walter Benjamins aufzeigen, dass das stillgestellte, statische Bild als zentrale Geschichtskategorie angesehen werden kann und damit die Relevanz der Malerei als Medium seiner Geschichtsschreibung belegt werden.

In seinem Essay *Der Sammler Eduard Fuchs* (1937) beschreibt Walter Benjamin Geschichte als Gewebe zeitabhängig sichtbar werdender Fäden, die im richtigen Moment aufgenommen und

²¹² Lyotard 1986b, S. 117.

²¹³ Rainer Metzger, in: Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle 2007, S. 53.

²¹⁴ Neo Rauch, zitiert aus: Interview Metropolitan Museum of Art 2007, s.p.

²¹⁵ Benjamin, I/3, S. 1250, [Ms. 444].

²¹⁶ Neo Rauch, zitiert aus: Interview Metropolitan Museum of Art 2007, s.p.

²¹⁷ Neo Rauch, zitiert aus: Interview Metropolitan Museum of Art 2007, s.p. Der Beschreibung der Geschichte und des Universums durch das sprachlichen Bild der Gewebe-Metapher, dass bereits eine beachtliche Tradition aufweisen kann, widmet sich Ellen Harlizius-Klück in ihrem Artikel *Verbinden, Verknüpfen, Verstricken. Textile Metaphern in den Wissenschaften* (2009). Siehe dazu: Dies., in: Braun/Dornhof/Johnach 2009, S. 196-212.

verknüpft werden sollen. Geschichte wird als Gewebe, als *textum* und damit in Analogie zum Text interpretiert. Es ist von einer Geschichtsbetrachtung die Rede

*„[...] deren Gegenstand nicht von einem Knäuel purer Tatsächlichkeiten, sondern von der gezählten Gruppe von Fäden gebildet wird, die den Einschub einer Vergangenheit in die Textur der Gegenwart darstellen. (Man würde fehlgehen, diesen Einschub mit dem bloßen Kausalnexus gleichzusetzen. Er ist vielmehr ein durchaus dialektischer, und jahrhundertlang können Fäden verloren gewesen sein, die der aktuelle Geschichtsverlauf sprunghaft und unscheinbar wieder aufgreift.“*²¹⁸

Aus der spezifischen Metapher können alle für Walter Benjamins Geschichtskonzept relevanten Elemente herauskristallisiert, um nachfolgend mit Neo Rauchs Geschichtsbild verglichen zu werden. Geschichtliche Erkenntnis im Sinne Walter Benjamins orientiert sich nicht an der Ebene der Fakten bzw. an einem Knäuel purer Tatsächlichkeiten. Die Welt in der wir uns bewegen ist eine Welt von gezählten Gruppen von Fäden im Sinne historischer Zeugnisse, die unsere Gegenwart als eine immer schon interpretierte und gedeutete ausweisen. Die traditionelle Trennung zwischen Faktum und Fiktion verliert unter dieser Sichtweise für Walter Benjamin ihre Bedeutung. Geschichtserkenntnis ist dementsprechend nur über die Erkenntnis von Vergangenheit in Hinblick auf ihren Gegenwartsbezug bzw. als Erkenntnis des Einschusses einer Vergangenheit in die Textur der Gegenwart möglich. Geschichte wird als Konstrukt wahrgenommen, das aus dem Standpunkt der Gegenwart heraus, anhand der bildlichen Zeugnisse der Vergangenheit, den historischen Gegenständen unseres Alltags, herzustellen, denn *„Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen „wie es denn eigentlich gewesen ist“*, schreibt Walter Benjamin in einer seiner letzten Schriften *Über den Begriff der Geschichte* (1940).²¹⁹ In einem ergänzenden Kommentar dieses Fragments geht Walter Benjamin auf die, in Bezug auf seine Verwendung der Gewebemetapher für sein Geschichtsmodell erwähnte Engführung von Text und Bild ein:

*„Will man die Geschichte als einen Text betrachten, dann gilt von ihr, was ein neuerer Autor von literarischen sagt: die Vergangenheit habe in ihnen Bilder niedergelegt, die man denen vergleichen könne, die von einer lichtempfindlichen Platte festgehalten werden.“*²²⁰

Die Bilder, die die Vergangenheit in der Textur der Geschichte hinterlegt hat, hat die Gegenwart als Botschaften aufzunehmen, wobei die Aufnahme von Geschichte, aufgrund der Gegenwartsverwiesenheit, mit deren Aktualisierung einhergeht. Die Zusammenführung der Bilder der Vergangenheit mit der Gegenwart erfolgt über die zentrale Erkenntniskategorie Walter Benjamins Geschichtskonzepts, dem *dialektischen Bild*, das als *„methodisches Desiderat“* seines

²¹⁸ Benjamin, II/2, S. 479.

²¹⁹ Benjamin, I/2, S.695.

²²⁰ Benjamin, I/3, S. 1238, [Ms. 470]. Vgl. dazu: Konersmann 1991, S. 72.

unabgeschlossenen Passagen-Werkes angesehen werden kann, und die vorausgesetzte theoretische Basis der bereits zitierten Aussagen Walter Benjamins darstellt.²²¹ Neben seinem Wunsch nach einem Praxisbezug der Erkenntnis, im Sinne einer Geschichtserkenntnis als Gegenwartserkenntnis an den visuellen Zeugnissen des 19. Jahrhunderts - insbesondere der Architektur der Pariser Passagen - kommt die Kategorie des Bildes in erster Linie seinem Bestreben entgegen, die Kontinuität des linearen Geschichtskontinuums aufzusprengen. Denn das Bild verfestigt in sich die an ihrer Entstehung teilhabende Zeit und durchbricht dadurch den Prozess des Werdens. Geschichte zerfällt daher für Walter Benjamin in Bilder, und nicht in Geschichten.²²² Das Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart, welches Walter Benjamin wie aus der Gewebemetapher deutlich wurde, als sprunghaften und damit dialektischen Prozess versteht, wird im *dialektischen Bild*, welches Vergangenheit und Gegenwart zu einer punktuellen Konstellation zusammenschließt, stillgestellt. Denn nur *Dialektik im Stillstand*, die Benjamin als „*Quintessenz der Methode*“ gilt, ermöglicht die Erkenntnis von Geschichte, sodass über die Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart im *dialektischen Bild*, Geschichte lesbar und interpretierbar wird.²²³ Der Aspekt der Stillstellung ist somit für die Konzeption des dialektischen Bildes entscheidend, denn nur so kann nach Walter Benjamin Geschichte, entgegen ihrem Verlust innerhalb eines epischen Kontinuums, erkannt und bewahrt werden. Der vermeintliche Stillstand des dialektischen Bildes kennzeichnet sich jedoch als innerlich bewegt aus, da die Stelle jener Zäsur, die sich aus der Unterbrechung der Verlaufsbeziehung ergibt, keine beliebige ist:

„*Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation zum Stillstand kommt, da erscheint das dialektische Bild. Es ist die Zäsur in der Denkbewegung. Ihre Stelle ist natürlich keine beliebige. Sie ist, mit einem Wort, da zu suchen, wo die Spannung zwischen den dialektischen Gegensätzen am größten ist.*“²²⁴

Die Stillstellung erzeugt ein Spannungsfeld, das die Vergegenwärtigung von Vergangenheit als Transformation, nicht als bloße Wiederholung, ermöglicht. In diesem spannungsreichen Zustand ist das Bild durch die es bestimmende dialektische Bewegung, vollgefüllt mit Zeit und Geschichte, die sich in ihm verfestigt und darüber bewahrt wird. Geschichtsschreibung nach Walter Benjamin ist somit ein Verfahren, das den Gegenstand ins Bild setzt, um seine historische Bedeutung für die Gegenwart

²²¹ Zumbusch 2004, S. 56. Die von Walter Benjamin ab 1929 entwickelte Theorie des dialektischen Bildes durchläuft mehrere Phasen, die unter anderem von Walter Benjamins Auseinandersetzung mit unterschiedlichsten Bezugsquellen, wie etwa der Kunst des Surrealismus, dem Marxismus und der Psychoanalyse Freuds, geprägt sind. Die Verwendung dieser methodischen Kategorie wird sich innerhalb dieser Arbeit primär auf die Konzeption des *dialektischen Bildes* im frühen Passagen-Exposé und die Überformung der Kategorie in Walter Benjamins Fragment *Über den Begriff der Geschichte* (1940) beschränken.

²²² Benjamin, V/1, S. 577, [N 2a, 3]: „[...] die Beziehung [...] des Gewesenen zum Jetzt [ist] dialektisch: ist nicht Verlauf sondern Bild [...]“. Vgl. dazu: Konersmann 1991, S. 71.

²²³ Benjamin, V/2, S. 1035, [P°, 4].

²²⁴ Benjamin, V/1, S.595, [N 10a, 3].

zu erkennen.

„Demnach ist der in der materialistischen Geschichtsdarstellung konstruierte Gegenstand selber das dialektische Bild.“²²⁵

Dieser scheinbar paradoxe Fall einer historischen Deutungspraxis, die ihren Gegenstand selbst produziert, resultiert aus Walter Benjamins Fundierung seines Geschichtskonzepts innerhalb einer Gedächtnistheorie. Anstatt das Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart über den Umgang mit vermeintlichen Fakten zu objektivieren, denkt er es strukturanalog zu den subjektiven Phänomenen des Vergessens und Erinnerns, welche er auf das kollektive Gedächtnis und damit auf die allgemeine Geschichtsstruktur umlegt. Denn das kollektive Gedächtnis bildet nach Benjamin den „Schauplatz“ der Geschichte.²²⁶ Über ein Modell der Geschichtsschreibung, dass analog zum Phänomen der subjektiven, unwillkürlichen Erinnerung als plötzliche Aktualisierungsleistung von Gedächtnisinhalten gedacht wird, kann der Historiker abseits reinen Faktenwissens, auch auf „noch nicht bewusstes Wissen vom Gewesenen“ zugreifen.²²⁷ Ebenso wie die subjektive, unwillkürliche Erinnerungsleistung verfährt der Historiker dabei konstruktiv, weil er die Vergangenheit nicht abbildet, sondern transformiert, bringt die Geschichte zum Stillstand, indem Zeit zu Bildern verdichtet wird und er zitiert die Geschichte und greift dadurch destruktiv in ihren Verlauf ein, da er nur bestimmte Bruchstücke der Vergangenheit für die Gegenwart aktualisiert. Die politische Bedeutung dieses Konzepts des *dialektischen Bildes* als Erinnerungsbild, das die zeitliche Sukzession zerstört und die Gegenwart mit bis dahin unbewusster Vergangenheit in fragmentarischer Form verbindet, wird in Walter Benjamins Fragment *Über den Begriff der Geschichte* (1940) in Hinblick auf die Gefahr des Faschismus explizit betont. Denn nur das *dialektische Bild* als Erinnerungsbild kann unterdrückte Vergangenheit freilegen, indem sie das epische Kontinuum zerbricht, das stets nur der Einfühlung in die Sieger der Geschichte dient.²²⁸ Durch sein, im Bild der Gewebemetapher beschriebenes, Geschichtsbild und dessen Grundkategorie des *dialektischen Bildes* etablierte Walter Benjamin, aus seinem Verlust des Glaubens an einen zielgerichteten Gang der Geschichte nach den Erlebnissen des Ersten Weltkrieges und vor allem auch in Hinblick auf die mit den faschistischen Tendenzen seiner Zeit verbundenen Gefahren, eine Alternative zu vorherrschenden narrativen und evolutionistischen Geschichtsmodellen.

²²⁵ Benjamin, V/1, S.595, [N 10a, 3].

²²⁶ Das bedeutet, dass „[...] das Gedächtnis nicht ein Instrument zur Erkundung der Vergangenheit ist sondern deren Schauplatz.“ (Benjamin, VI, S. 486.)

²²⁷ Benjamin, V/2, S. 1014.

²²⁸ Siehe dazu: Benjamin, I/2, S. 696.

Trotz des differenten historischen Kontexts weist Walter Benjamins Geschichtsbild, so konstatiert Götz Großklaus, erstaunlich Parallelen zu unserer heutigen Zeitwahrnehmung auf.²²⁹ Die Aktualität Walter Benjamins dialektischen Geschichtskonzepts liegt darin begründet, dass es mit unserem mediengenerierten Zeitbild das Ziel teilt, Geschichte über die Simultanisierung des Geschehens, bzw. durch die Verknüpfung einer Vergangenheit mit der Textur der Gegenwart, einer Aktualisierung zu unterziehen und damit in Gegenwart zu wandeln, sodass Götz Großklaus das zeitgenössische Medienbild als *dialektisches Bild* begreift.²³⁰ Dieser Auffassung kann jedoch nur bedingt Folge geleistet werden. Während das Medienbild aufgrund seiner Beschleunigung Vergangenheit innerhalb der Gegenwart im Sinne reiner Aktualität nivelliert, betont Walter Benjamin die Stillstellung als zentrale Grundlage seiner nicht nur aktualisierenden, sondern auch bewahrenden Form der Geschichtserkenntnis. Diese Verbindung der Nichtlinearität mit dem Aspekt der Stillstellung macht Walter Benjamins Geschichtskonzeption zu einem opportunen methodischen Modell, um der Frage, auf welche Weise Geschichte innerhalb Neo Rauchs Kunst verhandelt wird, nachzugehen. Anhand der, über die Analyse von *Nexus* (2006), (Abb.18) beschriebenen, Strukturprinzipien Neo Rauchs Werke können bereits zahlreiche Korrespondenzen zu Walter Benjamins Konzeption des *dialektischen Bildes* aufgezeigt werden. Geschichte wird innerhalb der Werke Neo Rauchs über eine Verknüpfung einzelner Signifikanten, die aus ihrem ursprünglichen Kontext gelöst wurden, im Zuge des künstlerischen Arbeitsprozesses konstruiert. Durch die netzartige, relationale Verknüpfung dieser Signifikanten, die in ihrem vielschichtigen Charakter nicht als Abbildungen faktischer Zeugnisse der Vergangenheit angesehen werden können, jedoch über die von ihnen ausgelösten Assoziationen als Träger fiktiver, kultureller Geschichte agieren, werden neue Bedeutungsebenen generiert sowie über ihre Simultanisierung auf der Bildfläche Vergangenheit für die Gegenwart aktualisiert. Als Grundprinzip dieser Bildkonstruktionen sieht Neo Rauchs das, aus der zeitlichen Logik der Malerei resultierende, Moment der Stillstellung an.

„Die rigorose Aussonderung des Dynamischen aus unseren Lebensprozessen, so sehr das Element der Dynamik diese auch prägt, gerade jetzt und zunehmend, scheint mir ein unabdingbarer Vorgang zu sein, der jedenfalls meine Arbeit überhaupt erst möglich macht.“²³¹

Dabei erfolgt die Stillstellung des Bildgeschehens nicht beliebig. Vielmehr versucht der Künstler die Anordnung der Signifikanten in einem zeitlich gedachten Spannungsfeld zu fixieren, wie schon frühe Aussagen des Künstlers belegen:

²²⁹ Großklaus 1995, S. 49.

²³⁰ Götz Großklaus weist jedoch ebenso darauf hin, dass den Medienbildern die Möglichkeit einer *Dialektik im Stillstand* fehlt. Siehe dazu: Großklaus 1995, S. 49f.

²³¹ Neo Rauch, zitiert aus: Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 2007, S. 85.

„Mir geht es darum, die Sekunde vor einem möglichen Exzess zu erfassen.“²³²

Es ist diese Verbindung einer dialektischen Stillstellung des zeitlichen Verlaufs und der gleichzeitige Erhalt geschichtlicher Breite durch die Assoziationen auslösenden Signifikanten, die die Manifestation von Geschichte in den Gemälden Neo Rauchs bestimmt. Die in ihnen ablesbare Auflösung linearer Bezüge über die Fragmentarisierung und Stillstellung des Bildgeschehens bei gleichzeitiger Vervielfältigung historischer Bedeutungshorizonte kann in Analogie zum unterbrechenden und summierenden Charakter Walter Benjamins Kategorie des *dialektischen Bildes* gelesen werden. Ist es nach Ralf Konersmann diesbezüglich möglich Geschichte im benjaminschen Sinne als Bühnenraum zu definieren, „in dem sich alle einfinden, die jemals diese Bühne betreten haben“²³³, so spricht auch Neo Rauch von der Bildfläche als Bühnenraum.²³⁴ Das Prinzip der Theatralität²³⁵ wird im Sinne einer *Dialektik im Stillstand*²³⁶ in das statische Medium der Malerei transformiert, die über das Prinzip der Schichtung einen *performativen* Charakter erhält, und findet - gleichsam kommentierend - ihre bildliche Darstellung in den Bühnenszenarien von *Altes Lied* (2006), (Abb.17) und *Nexus* (2006), (Abb.18).²³⁷

Doch auch über die von Walter Benjamin konstatierte Interferenz von unwillkürlicher Erinnerung und Geschichtserkenntnis lassen sich Bezüge zu Neo Rauchs Methode der Bilderzeugung und seiner damit verbundenen Intention herstellen. Im Zuge seines Bestrebens über die Malerei das „Flechtwerk“

²³² Neo Rauch, zitiert aus: Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 2007, S. 83.

²³³ Konersmann 1991, S. 89.

²³⁴ Neo Rauch bezeichnet sich selbst als „Regisseur von Theaterstücken“ und den Bildraum als „Bühne“. (Neo Rauch, zitiert aus: Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 2007, S. 101 und 103.)

²³⁵ Die Einführung des Theaters in die Darstellungen seiner Werke, sowie das damit verbundene Verständnis von Theatralität, weist zahlreiche interessante Aspekte auf, auf die an dieser Stelle nur kurz eingegangen werden kann. Einerseits stellt sich Neo Rauch über das Motiv des Theaters in die Tradition der Maler der *Leipziger Schule*, die ihre Gemälde als Darstellungen des Welttheaters konzipierten. In der, durch die Verknüpfung von Raum und Zeit dargestellten Verschränkung von Theater und Geschichte, und der spezifischen ästhetischen Darstellungsweise, welche „die attrappenhaften Bilderbühnen, ihre raumzeitlichen Verschachtelungen, das marionettenhafte Rollenspiel der Figuren und ihre Heimatlosigkeit bei heimatlichen Landschafts- und Häuserkulissen“ umfasst, sieht Eduard Beaucamp dementsprechend einen typisch ostdeutschen Zug Neo Rauchs Malerei. (Beaucamp 2006, S. 39.) Auch in Bezug auf die Kunst der Moderne, ist die Adaption der Theatralität interessant. In seinem berühmten Aufsatz *Art and Objecthood* (1967) versucht Michael Fried den Status der Minimal Art als Nicht-Kunst aufgrund ihres theatralischen Charakters, zu untermauern. Für Michael Fried befinden sich „Theater und moderne Malerei, das Theatralische und das Bildhafte, im Kriegszustand“. Theatralität entsteht nicht nur über die gattungsübergreifende Form, sondern vor allem durch ein spezifisches Verhältnis zur Zeit, „genauer gesagt, mit der Dauer der Erfahrung“. (Michael Fried, zitiert aus: Harrison/Woods 2002, S. 1018.) In bewusster Abgrenzung zur Theorie Michael Frieds untersucht Douglas Crimp in seinem Aufsatz *Pictures* (1980) die Transformation des, mit der Theatralität verbundenen, performativen Charakters in statischen Bildern unterschiedlicher zeitgenössischer Künstler. Das Performative ist nach Douglas Crimp nur eine von verschiedenen Möglichkeiten ein Bild auf die Bühne zu stellen. Über den Prozess des Zitierens etwa kann Theatralität auch in das statische Bildmedium übertragen werden. Die zitierende Verfahrensweise verbindet auch Rainer Metzger explizit mit der postmodernen Malerei: „Dieses Auf-die-Bühne-Stellen ist vielleicht insgesamt die Antwort der wieder bildhaften, [...], genuin postmodernen Kunst der letzten Jahrzehnte.“ (Rainer Metzger, in: Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle 2007, S. 53.)

²³⁶ Bereits Thomas Wagner überlegte in Bezug auf Neo Rauchs Werke von einer *Dialektik im Stillstand* zu sprechen. Siehe dazu: Thomas Wagner, in: Kat. Ausst. Galerie für Zeitgenössische Kunst 2000, S. 14.

²³⁷ Der Begriff der Performativität ist in diesem Zusammenhang im Sinne Douglas Crimps Formulierung „underneath each picture is another picture“ verwendet. (Crimp 1979, S. 87.)

der Geschichte zu überblicken, bereitet der Künstler nach eigenen Worten *„nach und nicht vor, wenn es darum geht, die gesellschaftlichen, politischen, allgemein menschlichen Zustände in leinwandgerechte Ordnung zu fügen.“*²³⁸ Diese Nachbereitung erfolgt über eine *„Arbeit am Gewebe der Erinnerung“*²³⁹, denn *„er male in der Erinnerung abgespeicherte Bilder“*²⁴⁰, so Neo Rauch. Die einzelnen Erinnerungsbilder sind jedoch nicht nur individueller Natur, vielmehr ist der Künstler bestrebt, auf Bruchstücke des kollektiven Bildgedächtnisses zurückzugreifen. *„Die Frage nach den Umständen unseres kollektiven Gedächtnisses“* leitet dementsprechend die Gestaltung seiner Werke, über die er, so Neo Rauch, *„den Phantomschmerz alter [...], weit zurückliegender Wunden“* innerhalb seiner Bilder darzustellen und darüber zu *„lindern“* gedenkt.²⁴¹ Liest man diese, sich dem Bild eines psychoanalytischen Symptoms bedienende Metapher in Zusammenhang mit Neo Rauchs Bestreben sich der gesellschaftlichen Gegenwart im Sinne einer Nachbearbeitung über Erinnerungsbruchstücke des kollektiven Gedächtnisses zu nähern, agieren die einzelnen Signifikanten seiner Werke dementsprechend als *„Stellvertreter“* im Sinne von Spuren verdrängter Vergangenheit, die die Gegenwart nach wie vor infiltrieren.²⁴² Die vom Künstler gesuchten Spuren unbewusster Vergangenheit entdeckt er in den *„disparaten Konstellationen“* des Alltags wieder.²⁴³ Vergangenheit wird dementsprechend als unabgeholten erfahren und löst in der Gegenwart nach wie vor Mechanismen aus, *„die immer wieder dafür verantwortlich sind, dass es überhaupt zu Verwundungen kommt.“*²⁴⁴ Für die Stillstellung dieser Mechanismen gilt dem Künstler die mit dem Medium der Malerei verbundene zeitliche Logik als zentrale Voraussetzung.

Die Frage wie sich trotz des statischen Charakters Neo Rauchs Werke strukturelle Parallelen zu den von Götz Großklaus analysierten Formen zeitgenössischer Zeitwahrnehmung ergeben, kann über die von Neo Rauch angesprochene methodische Orientierung am Erinnerungsprozess ebenfalls beantwortet werden. Denn aus der Loslösung unserer Orientierung vom Naturraum resultiert nach Götz Großklaus: *„die verbildlichte Zeit der neuen Medienkünste korreliert mit der Zeitlichkeit unserer mentalen Innen-Bilder.“*²⁴⁵ Und so kann für diesen Abschnitt der Arbeit abschließend resümiert werden, dass Neo Rauchs Gemälde ein reziprokes Verhältnis zum Medienbild unserer Gesellschaft eingehen. Einerseits besitzen die Werke Neo Rauchs, aufgrund der Strukturparallelen zu unserer

²³⁸ Neo Rauch, zitiert aus: Interview Goethe-Institut 2007, s.p.

²³⁹ Leeb 2009, S. 39.

²⁴⁰ Spies 2006, S. 27.

²⁴¹ Neo Rauch, zitiert aus: Gingeras 2002, S. 99; Interview Goethe-Institut 2007, s.p.

²⁴² Neo Rauch, zitiert aus: Interview Goethe-Institut 2007, s.p.

²⁴³ Neo Rauch, zitiert aus: Interview Metropolitan Museum of Art 2007, s.p.

²⁴⁴ Neo Rauch, zitiert aus: Interview Goethe-Institut 2007, s.p.

²⁴⁵ Großklaus 1995, S. 9.

heutigen, vernetzten Wahrnehmung von Geschichte, einen hohen Grad an Aktualität. Gleichzeitig unterzieht Neo Rauch die auf Beschleunigung und der intendierten, allumfassenden Präsenz basierenden Wahrnehmungsmuster, über deren Integrierung in das Medium der Malerei, einer Stillstellung. Er etabliert damit die Relevanz der Malerei als Medium einer „unzeitgemäßen“ Geschichtsbetrachtung, die durch den statischen nicht indexgebundenen Charakter ihrer Bilder, Vergangenheit anders als in der beschleunigten Medienwelt zusammenhält.²⁴⁶ Innerhalb seiner Gemälde wird Vergangenheit mit der Gegenwart abgeglichen, für jene sowohl aktualisiert wie auch bewahrt. Diese am Erinnerungsprozess ausgerichtete unzeitgemäße Geschichtsbetrachtung, ihre Auswirkungen auf den durch sie erzeugten Charakter der Bilder sowie die damit implizierte Intention Neo Rauchs, sollen im folgenden Abschnitt über die, als Methodenwerkzeug verstandene, benjaminsche Kategorie des *dialektischen Bildes* eingehend analysiert werden.

²⁴⁶ Bernhart Schwenk, in: Kat. Ausst. Museum der bildenden Künste 2010, S. 7.

II.2) Das historische Imaginäre: Neo Rauchs Arbeitsmethode der Erinnerung

Im folgenden Abschnitt soll der von Neo Rauch als zentral für seine Arbeit hervorgestrichenen Frage „nach den Umständen unseres kollektiven Gedächtnisses“ nachgegangen werden.²⁴⁷ Es soll aufgezeigt werden, dass die Verhandlung von Geschichte in den Werken Neo Rauchs, wie sie im vorigen Abschnitt auf der Basis medientheoretischer Überlegungen analysiert wurde, aus einem spezifischen Verfahren der Aneignung, welches sich am Erinnerungsprozess orientiert, resultiert. Anhand der Analyse des Bildes *Nexus* (2006), (Abb.18) konnte herausgearbeitet werden, dass Neo Rauch mit historisch konnotierten Signifikanten arbeitet. Der vorige Abschnitt war bemüht diese Tatsache und ihre formalen Auswirkungen auf die Werke Neo Rauchs bezüglich der Relevanz der Malerei mit dem zeitgenössischen, medial vermittelten Zeitbild zu vergleichen, indem, die Erfahrung von Zeit nicht mehr über die am Raum orientierte Primärwahrnehmung erfolgt, was die Loslösung der Wahrnehmung vom Naturraum bedingt. Daraus resultiert die Verwandlung der Welt in eine Welt kultureller Zeichen und Symbole, die durch die Medien unseren Zugang zur Realität steuern. Die Annahme, dass eine Wahrnehmung ohne kulturelle Prägung unmöglich ist und unser Blick stets in einem „bereits bekannten Netzwerk axiomatischer Grundlagen“ fixiert ist, bildet jedoch auch die Basis der Rede von einem kollektiven Gedächtnis, die Neo Rauch als zentral für seine Arbeit ansieht.²⁴⁸ Denn „die Wirklichkeit (und Vergangenheit) konstituierende Kraft von Signifikationsprozessen und medialen Repräsentationen gehört zu den Grundannahmen der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung.“²⁴⁹

Die Gedächtnisforschung geht davon aus, dass die individuelle Erinnerungsleistung immer schon in soziokulturelle Kontexte und unterschiedliche „Gedächtnishorizonte“ eingebunden ist und dadurch eine Erweiterung über die persönlich erlebte Erfahrung heraus erfährt, wobei historisch konstruierte Zeichen und Symbole, deren Wirkmacht als Transporteure von spezifischen Denk- und Wertmustern betont wird, als Stütze dieses erweiterten Erfahrungsraumes fungieren.²⁵⁰ Einer dieser Gedächtnishorizonte ist das kollektive Gedächtnis, welches von den Institutionen einer Gesellschaft produziert wird, indem sie sich unter perspektivischer Auswahl, die der Fundierung kultureller Identität dient, „memorialer Zeichen und Symbole, Texte, Bilder, Riten, Praktiken, Orte und Monumente“ bedienen.²⁵¹ Aufgrund der Wirkmacht der Gedächtnismedien „werden Individuen auf bestimmte

²⁴⁷ Neo Rauch, zitiert aus: Gingeras 2002, S. 99.

²⁴⁸ Rainald Schumacher, in: Kat. Ausst. Sammlung Goetz 2001, S. 23.

²⁴⁹ Erll 2005, S. 4.

²⁵⁰ Assmann 2002a, S. 184.

²⁵¹ Assmann 2002a, S. 186.

*Gedächtnisinhalte eingeschworen und damit zu Trägern des kollektiven Gedächtnisses.*²⁵² Die memorialen Zeichen, die historische Erfahrungen „*fixieren, verallgemeinern, vereinheitlichen und über Generation hinweg tradierbar machen*“²⁵³, können als externalisierte „*entkörperte*“²⁵⁴ historische Erfahrung bezeichnet werden, die auch in ihrer anonym-kollektiven Form, spezifische Denk- und Wertsysteme transportieren, die von den einzelnen Individuen, in Auseinandersetzung mit ihrer eigenen Identität, angeeignet und in neuen Kontexten revitalisiert werden können. Zusammenfassend kann somit gesagt werden:

*„Es gibt kein vor-kulturelles individuelles Gedächtnis. Es gibt aber auch keine vom Individuum abgelöste, allein in Medien und Institutionen verkörperte Kultur. So wie soziokulturelle Schemata das individuelle Gedächtnis prägen, muss auch das medial und institutionell repräsentierte „Gedächtnis“ der Kultur in Individuen als „Ausblickspunkten“ aktualisiert werden.“*²⁵⁵

Wenn Neo Rauch davon spricht, „*er male in der Erinnerung abgespeicherte Bilder*“²⁵⁶ so scheint er eben jenen Prozess der Aneignung und Aktualisierung über seine Malerei bewusst nachzuvollziehen, indem er bestrebt ist über sein Arbeitsverfahren der Erinnerung - dies sollen die Bildanalysen am Ende dieses Abschnittes verdeutlichen - auf das „*symbolische Universum kultureller Objektivationen*“²⁵⁷ zurückzugreifen. Indem das kollektive Gedächtnis als Gesamtkontext, in dem sich das Phänomen individueller Erinnerung ereignet, mitgedacht wird, darf man jene Methode der Bilderzeugung nicht als ein vom autonomen Subjektgedanken ausgehendes, automatistisches Verfahren missverstehen. Vielmehr dient es der Verbindung zwischen eigener Lebensgeschichte und kollektiver Erinnerung sowie individueller und historischer Erfahrung um damit die Präsenz des Vergangenen in der Gegenwart ausdrücken.

Eine Beschäftigung mit der Vergangenheit im Gesamtkontext des kollektiven Gedächtnisses führt dazu, dass der dem objektiven Geschichtsbegriff entsprechende Gedanke der Faktizität obsolet wird. Geschichte erfährt in den Bildern Neo Rauchs damit eine Verortung im „*historischen Imaginären*“²⁵⁸, da das Interesse auf die Geschichten gerichtet wird, die eine Gesellschaft von sich selbst konstruiert, wenn sie historische Ereignisse „*mit den Augen der Identität*“²⁵⁹ betrachtet. Dadurch erhalten die

²⁵² Assmann 2002a, S. 186.

²⁵³ Assmann 2002a, S. 186.

²⁵⁴ Assmann 2006, S. 34.

²⁵⁵ Erll 2005, S. 98.

²⁵⁶ Assmann 2006, S. 61.

²⁵⁷ Spies 2006, S. 27.

²⁵⁸ Leeb 2009, S. 40.

²⁵⁹ Assmann 2006, S. 60.

Werke Neo Rauchs einen hohen Grad an Aktualität, denn es entspricht der Erfahrung unserer Gegenwart, die nach dem Ende der Großen Erzählungen, das heißt nach dem Verlust einer tragenden Geschichtsphilosophie, vom Zweifel an einem objektiven Geschichtsverständnis geprägt ist, das zwischen kollektivem Gedächtnis und Geschichte nur noch schwer zu unterscheiden ist.²⁶⁰ Vielmehr geht man heute davon aus, dass historische Prozesse selbst „[...] von Prozessen des Imaginären (über- und unter-) bestimmt sind, die ihre eigene sehr effektive Materialität besitzen.“²⁶¹ Durch die Annäherung von Geschichte und kollektivem Gedächtnis, wie sie in den Werken Neo Rauchs erfolgt, wird daher einerseits auf „die Illusion einer kohärenten Geschichtskonstruktion“ aufmerksam gemacht, andererseits charakterisiert seine Werke dadurch eine offene und „multiperspektivische Darstellung des historischen Geschehens“ die auf Seiten der Rezeption das Hinterfragen von Geschichtskonstruktionen ermöglicht.²⁶² Im Folgenden soll Neo Rauchs Arbeitsmethode der Erinnerung auf Basis der von Aleida und Jan Assmann ausgearbeiteten Gedächtniskonzepte und im Vergleich mit Walter Benjamins Theorie der Geschichtsschreibung vorgestellt und theoretisch fundiert werden. Weiters soll aufgezeigt werden, dass dieses Verfahren der Aneignung nicht nur, die in dieser Arbeit im Vordergrund stehenden Werke des *Zeitraumzyklus* umfasst, sondern als durchgehendes methodisches Prinzip Neo Rauchs Werke ab den neunziger Jahren gesehen werden kann.

Um sich Neo Rauchs Arbeitsmethode der Erinnerung anzunähern, ist es in einem ersten Schritt notwendig nach dem Gedächtnismodell zu fragen, auf dem sein Verfahren beruht. Die Suche nach der adäquaten Gedächtnistheorie muss sich den entsprechenden Gedächtnismetaphern zuwenden, denn das „Begriffspaar“ von Gedächtnis und Erinnerung „verschließt sich [...] direkter Beschreibung und drängt in die Metaphorik.“²⁶³ Aleida Assmann unterscheidet zwischen raumorientierten und zeitorientierten Gedächtnismetaphern, denen differente Denkmodelle von Gedächtnis zu Grunde liegen.²⁶⁴ Räumliche Gedächtnisbilder wie jene des Magazins, der Sammlung oder der Bibliothek betonen die Komponente der Speicherung von Gedächtnisinhalten, die eine identische Rückholung garantieren. Wird hingegen die Nichtübereinstimmung von Erfahrung und Erinnerung sowie die Priorität des Vergessens thematisiert, handelt es sich um zeitliche Gedächtnismetaphern, die die Diskontinuität der Zeit und das Kernproblem der Rekonstruktion von Vergangenheit akzentuieren. Im Folgenden sollen anhand des Bildes *Vorträger* (2006), (Abb.19) jene Gedächtnismetaphern analysiert

²⁶⁰ Siehe dazu: Erll 2005, S. 4. Aleida Assmann versucht der strikten Trennung oder Gleichsetzung von Geschichte und Gedächtnis, die sie beide als inadäquat empfindet, über ihr Modell der Unterscheidung zwischen Funktions- und Speichergedächtnis zu begegnen. Siehe dazu: Assmann 1999, S. 130-142.

²⁶¹ Étienne Balibar, zitiert aus: Leeb 2009, S. 40.

²⁶² Assmann 2006, S. 49.

²⁶³ Assmann 1996, S. 16f.

²⁶⁴ Assmann 1996, S. 38f.

werden, die Neo Rauch in seine Darstellungen integriert, um seine Methode der Bilderzeugung auf einer Metaebene der Werke zu reflektieren.

Unter den scheinbar unzusammenhängenden auf die Bildfläche collagierten Einzelmotiven des Werkes *Vortrag* (2006), (Abb.19) des Zeitraumzyklus, das Einblick in eine an eine Garage erinnernde Halle mit Bühnenkonstruktion freigibt, finden sich einige zentrale Gedächtnismetaphern. Im rechten Bildvordergrund steht ein Vortragender auf der Bühne und liest aus seinen Büchern, die sich in einer neben ihm abgestellten Tasche, sowie am Boden des Bühnenraums befinden, vor. Eine Sprechblase, die die Farbigkeit jener Bücher aufnimmt, weist auf diese Tätigkeit hin und verbindet ihn gleichzeitig mit dem ihm umgebenden Raumstrukturen, da die Sprechblase auch als eines der auf die blauen Garagenwand applizierten Graffiti gelesen werden kann. Die Bücher, die auch in anderen Werken des Zeitraumzyklus prominente Positionen einnehmen, können als räumlich geschlossene Gedächtnismodelle gelesen werden, da sie der Speicherung des Vergangenen dienen. Nach Aleida Assmann sind sie der Gedächtnismetapher der Schrift zuzuordnen, unter das man auch die Sprechblasen und die Graffitischriftzüge der Darstellung subsumieren kann. Die Schrift kann als eine der Leitmetaphern der Gedächtnistheorie bezeichnet werden und zeichnet sich historisch durch ihre Inkommensurabilität zur Gedächtnismetapher des Bildes aus. Während Bilder, im traditionellen Verständnis als Abbilder verstanden, immer nur eine schwächere Kopie des Originals zu liefern im Stande sind und über die Zeit hinweg einem Verfallsprozess ausgesetzt sind, galt die Schrift als Transporteur einer potentiell immer regenerierbaren Botschaft über die Zeiten hinweg und konnte aufgrund dieser Annahme „ewiges (Nach-)Leben garantieren“.²⁶⁵ Zurückkommend auf Neo Rauchs Verwendung der Gedächtnismetapher der Schrift ist jedoch entscheidend zu sehen, dass die Dimension der kodierten Information sowohl in den Büchern als auch in den Sprechblasen eliminiert wird und die Graffitischriftzüge durch Unlesbarkeit zu ornamentalen Formen gerinnen. Aufgrund ihrer Unbeschriebenheit und Unlesbarkeit sind die Gedächtnismetaphern der Schrift in reine Bildhaftigkeit gewandelt. Die traditionelle Unterscheidung von dauerhaften Schrift-Dokumenten und vergänglichen Bildern ist aufgehoben. Die Gedächtnismetaphern der Schrift in den Darstellungen Neo Rauchs sind derselben Vernichtung und damit der Dimension der Zeit ausgesetzt, was durch den verblassenden Schriftzug über dem Garagentor, der den Schäden der Gebäudesubstanz ausgesetzt, zu verschwinden scheint, unterstrichen wird. In Bildlichkeit gewandelt verlieren sie ihre narrative Struktur,

²⁶⁵ Assmann 1999, S. 192.

tendieren zu keiner eindeutigen, direkten Sinnaussage mehr und transportieren dadurch die für die Gedächtnismetapher des Bildes charakteristische „irreduzible Ambivalenz“.²⁶⁶

Eine ähnliche Dipolarität ist auch in Neo Rauchs Verwendung der Gedächtnismetapher der Photographie auszumachen. Sie findet sich im Werk *Vorträger* (2006), (Abb.19) in jenem Photoalbum²⁶⁷ wieder, welches dem Vorträger auf der Bühne, durch die am unteren Bildrand der Mittelachse platzierte, auf die Bühne zueilende, amorphe Figuration entgegengehalten wird. Die „*Licht- und Schattenschrift der Photographie*“ löste historisch betrachtet, die zentrale Gedächtnismetapher der Schrift ab, die aufgrund der unendlichen Interpretierbarkeit von Texten selbst problematisch geworden war.²⁶⁸ Demgegenüber konnte die Photographie die fortexistierende Darstellung eines vergangenen Augenblickes leisten, von dem die Photographie „*eine Spur des Realen, mit dem die Gegenwart durch Kontiguität, durch Berührung verbunden ist*“ bewahrt.²⁶⁹ Doch auch die Indexikalität der Photographie und ihre Speicherkraft von Erinnerung wird im Werk *Vorträger* (2006), (Abb.19) von Neo Rauch gebrochen, da die Abbildungen des Photoalbums nicht erkennbar sind und dementsprechend als „*stumme Zeugen*“ der Vergangenheit agieren.²⁷⁰

Die dargestellten speicheraffinen Gedächtnismetaphern von Schrift und Photographie werden somit im Werk Neo Rauchs durch deren Verlust kodierter Information charakterisiert und damit die Zeitdimension des Gedächtnisses und der Bruch zwischen Erfahrung und Erinnerung betont. Es werden sowohl die Thematik des Verlusts und des Vergessens als auch die damit implizit zusammenhängende Problematik der Rekonstruktion von Erinnerungen als Verstellung über die Darstellung ausgedrückt. Die notwendig „*aktiven Anteile der Vergegenwärtigung*“, die zeitorientierte Gedächtnismetaphern charakterisieren, werden auch über die Gedächtnismetapher der beiden Spiegel, die im Werk *Vorträger* (2006), (Abb.19) an den Panzer angelehnt mit ihrer Schauseite zur Bühne weisen, betont. Der Spiegel gilt nicht nur deswegen als zeitorientierte Gedächtnismetapher, weil sich in ihm immer ein anderes Bild offenbart, sondern auch „*weil das wieder anlaufende und opak*

²⁶⁶ Assmann 1999, S. 220. Wie Peter Geimer richtigerweise feststellte, ist es gerade die Leere der Sprechblasen, die die BetrachterInnen dazu verleitet, jene mit Bedeutung zu füllen. Auch über das Motiv der Sprechblase wird eine Spannung zwischen der Nicht-Lesbarkeit und einer Aufforderung zur Lektüre der Gemälde aufgebaut. Dementsprechend sind auch die leeren Sprechblasen, als scheinbare „*Ruhezonen, in denen das Bild ausnahmsweise keine Botschaften aussendet [...], bis zum Bersten mit dem Versprechen auf tiefere Bedeutung angefüllt.*“ Siehe dazu: Peter Geimer, in: Geimer/ Maak/ Richter/ Riechelmann/ Spies 2006, S. Z3.

²⁶⁷ Auch der zur Ausstellung *Zeitraum* erschienene Katalog orientiert sich am Design eines Photoalbums und bildet dadurch eine Analogie zum Gedächtnis aus, denn: „*Photographische Bildarchive externalisieren die visuellen Archive unseres Gedächtnisses.*“ (Götz Großklaus 1995, S. 20.) Neo Rauch sagt über das Design des Katalogs in einem Interview: „*Es handelt sich im Originalzustand um ein Familien Photoalbum meiner Großeltern, das ich schon von Kindesbeinen an oft durchblättert habe [...].*“ (Neo Rauch, zitiert aus: Schimke 2006, s.p.)

²⁶⁸ Assmann 1999, S. 178.

²⁶⁹ Assmann 1999, S. 221.

²⁷⁰ Assmann 1999, S. 221.

zu werden drohende Metall einer ständigen Polierung bedarf.“²⁷¹ Jene Polierung scheint bei den beiden Spiegeln im Werk *Vorträger* (2006), (Abb.19) ausgeblieben zu sein, und so weisen auch sie als „stumme Zeugen“ der Vergangenheit auf die Problematik des Vergessens und der Wiederherstellung von Erinnerung hin.²⁷²

Alle von Neo Rauch verwendeten Gedächtnismetaphern, die sowohl die Komponente der Speicherung mitdenken als auch das Thema des Verlustes und Vergessens thematisieren, sowie bildliche und schriftliche Gedächtnismedien miteinander verschränken, können dementsprechend der Gedächtnismetapher der Spur zugeordnet werden. Das Konzept der Spur kann nach Aleida Assmann als Oberbegriff für Text und Bild verstanden werden, denn mit der Einführung des Begriffes der Spur verschiebt sich „das Spektrum der „Einschreibungen“ über die Texte hinaus auf die Bildlichkeit von Einprägungen und Einschreibungen, an denen jedoch immer nur „ein Bruchteil vergangenen Sinns restituirt werden“ kann.²⁷³ Dementsprechend bezeichnet Aleida Assmann die Gedächtnismetaphern der Spur als „Doppelzeichen“, die nicht nur Schrift und Bild umfassen, sondern auch räumliche und zeitliche Dimensionen verbinden, als dass sie „Erinnern unauflösbar an das Vergessen knüpfen.“²⁷⁴ Räumlich sind die der Gedächtnismetapher der Spur zugehörigen Denkmodelle, als „daß sie die Prägung einer unvergänglichen Spur voraussetzen, und zeithaft insofern, als sie das Problem des vorübergehenden Verlusts, das Vergessen und die Anstrengung der Wiederherstellung thematisieren.“²⁷⁵

Das prominenteste psychoanalytische Gedächtnismodell, welches der Metapher der Spur zuzuordnen ist, findet sich laut Aleida Assmann in Sigmund Freuds Allegorie des Wunderblocks, indem er das Zusammenspiel des Wahrnehmungsbewusstseins und der Dauerspuren des Gedächtnisses zu ergründen suchte. Der Wunderblock, ein Kinderspielzeug, dessen Oberfläche aus feinem Wachspapier mit darüberegelegtem Zelluloidblatt besteht, die auf einer Wachstafel aufliegen, kann beschrieben und wieder überschrieben werden, da die Schreibspuren, löst man das zweischichtige Blatt von der Wachsmasse, verschwinden. Dennoch prägen sich die Schreibspuren als feine, dauerhafte Rillen in der Wachstafel ein und werden unter bestimmten Lichtverhältnissen erneut lesbar. Die Wachstafel steht für das Unbewusste, das Wahrnehmungen unbegrenzt als Dauerspuren thesauriert, während das Wachspapier als Metapher des Bewusstseins, der Aufnahme stets neuer

²⁷¹ Assmann 1999, S. 177.

²⁷² Assmann 1999, S. 221.

²⁷³ Assmann 1999, S. 208.

²⁷⁴ Assmann 1999, S. 208.

²⁷⁵ Assmann 1999, S. 177.

Wahrnehmungsreize dient, aber auch, dem Zelluloidpapier vergleichbar, die Aufgabe des Reizschutzes übernimmt. Im berühmten Bild des Wunderblocks als Gedächtnismodell verbindet Freud somit die „rätselhafte Kopräsenz von Dauerspür und Tabula rasa“.²⁷⁶ Die Zusammenführung von Dauerspür und Vergessen, wie sie Freuds Modell des Wunderblocks prägt, konnte auch anhand Neo Rauchs motivischen Gedächtnismetaphern ausgemacht werden, in denen der Künstler seine Methode innerhalb der Darstellung der Gemälde reflektiert. Diese Kopräsenz wirkt auf das Verhältnis von Einprägung und Rückholung der Erinnerungen zurück, welche sich, diesem Modell entsprechend, asymmetrisch artikuliert. Neo Rauchs leere Buchseiten und Sprechblasen, die nicht gelesen werden können, Schriftzeichen, die vom Verschwinden bedroht sind sowie nicht erkennbare Photographien und opake Spiegel zeigen, zwischen Sehen und Wiedererkennen ebenso wie zwischen

„[...] Schreiben und Lesen treten Verzerrungen, Verschiebungen, Verdunkelungen und nicht zuletzt: Vergessen ein, die die Identität der Erinnerungssubstanz in Frage stellen und die Wiederherstellung zu einem eigenen, neuen Problem machen. Mit diesem Problem beginnt die psychische Geschichte des Gedächtnisses, zu der De Quincey und Freud wichtige Kapitel geschrieben haben. Ohne die Komponente der Bewahrung, der Speicherung aufzugeben, führen sie die Diskussion aus ihrer ausschließlichen Raumorientierung heraus und versetzen sie in den neuen Horizont psychischer Zeitlichkeit.“²⁷⁷

Die Überführung der Raumorientierung in eine zeitliche Logik, wie sie Freuds Gedächtnismodell des Wunderblockes bezeichnet, wird über die Gesamtstruktur Neo Rauchs Werke adaptiert, die sich, wie aus der Analyse des Werks *Altes Lied* (2006), (Abb.17) erkenntlich wurde, durch die Aufhebung von Grenzen, insbesondere jener von Außen- und Innenraum definieren, um eine Collage sich durchdringender Zeitebenen zu ermöglichen. Die aus der Besprechung des Bildes *Altes Lied* (2006), (Abb.17) gewonnen Erkenntnisse im Hinterkopf behaltend, soll anhand des Werks *Vorträger* (2006), (Abb.19) jene, einer zeitlichen Logik folgenden Korrosion von Innen- und Außenraum im Horizont psychischer Zeitlichkeit und damit in Bezug auf die Dynamik des Gedächtnisses nochmals nachgegangen werden. Ein Garagentor im Bildhintergrund des Werks *Vorträger* (2006), (Abb.19) bietet einen Ausblick auf eine Stadtkulisse, in die ein bärtiger Mann gedankenversunken blickt. Die Farbgebung des Landschaftsraums korrespondiert mit der farbigen Gestaltung des Vorträgers und greift die Braunfärbung der im rechten Bildvordergrund befindlichen Bühne auf. Dies führt zu einer Irritation von Außen- und Innenraum, da die Wände des Garageninnenraums in ihrer Blaufärbung in Abgrenzung zu den erdigen Tönen der Landschaftsgestaltung und Bühnenkonstruktion, wie der Himmel selbst scheinen. Während die Bühne durch die erdigen Töne im Bildfeld fixiert scheint, erscheint die in blau gehaltene Garagenszene unter dieser Perspektive, verstärkt durch die Auflösung

²⁷⁶ Assmann 1996, S. 27.

²⁷⁷ Assmann 1996, S. 28.

der Raumgrenzen im hinteren Bildfeld, als unreal. Durch die farbige Gestaltung sowie die chaotische Vermischung und Anordnung der einzelnen Bildfragmente im fiktiv wirkenden, vor der Bühne befindlichen Bildraum, erfahren auch Bühnenraum und Zuschauerraum eine Umkehrung. Das Geschehen im Zuschauerraum scheint mehr einem Bühnenbild zu entsprechen, als der Vorträger auf der Bühne selbst. Man könnte sogar daraus schließen, wie Petra Lewey und Klaus Fischer in Betrachtung des Werkes *Vorführung* (2006), (Abb.30) des Zeitraumzyklus, indem eine Frau im rechten Bildhintergrund, ein geöffnetes, unbeschriebenes Buch einer einstürzenden Architekturkulisse entgegenhält, dass diese „Unordnung mit Worten aus dem Buch“ ausgelöst wurde.²⁷⁸ Auch beim Werk *Vorträger* (2006), (Abb.19) scheint es so, dass der Vorträger die Szenerie in der Halle aus seinen Büchern heraufbeschwört. Die bereits erwähnte Spezifik einer Spiegelung von Außen- und Innenraum würde damit in der Übertragung auf die Gedächtnisstrukturen zeigen, wie sich der Künstler die Fixierung der Erinnerungsbilder innerhalb des Gemäldes vorstellt. Die Bücher des Vorträgers, fungieren als zentrale Gedächtnismetaphern, während die einzelnen Protagonisten der Garagenszene, die aus den Büchern evozierten Erinnerungsbruchstücke darstellen. Die Aufhebung der topographisch dargestellten Grenzen von Außen- und Innenraum in den Bildern Neo Rauchs weisen im Horizont psychischer Zeitlichkeit betrachtet, auf die Spiegelung der fragmentarischen Gedächtnisinhalte in den Außenraum der Bildfläche hin, die - analog zu Neo Rauchs Verständnis des Bildraums als Bühnenraums - auf der Bühne des Bewusstseins in Erscheinung treten. Ihre teilweise fragmentarische und amorphe Gestaltung sowie ihre chaotische Anordnung im Bildraum ergeben sich dabei aus der, dem Gedächtnismodell der Spur entsprechenden Problematik einer asymmetrischen Rekonstruktion von Gedächtnisinhalten, die in ihrer Rückholung einer notwendigen Verzerrung ausgesetzt sind.

Zusammenfassend lässt sich resümieren, dass die, sowohl in den von Neo Rauch zur Darstellung gebrachten Gedächtnismetaphern als auch in der Gesamtstrukturierung der Bildfläche aufscheinende Konnexion zwischen der Betonung der Speicherung einerseits und der Thematisierung von Vergessen, Verlust und asymmetrischer Rekonstruktion von Erinnerung andererseits, dem Gedächtnismodell der Spur zugeordnet werden kann. Über dieses Gedächtnismodell kann jedoch, bedenkt man den von Neo Rauch betonten Gesamtkontext des kollektiven Gedächtnisses sowie die Analogiebildung zwischen Gedächtnis und Geschichte, auch der sich im vorigen Abschnitt ergebenden Problematik einer von einer linearen Handlungsfolge unabhängigen Lesbarkeit von Geschichte in den Werken Neo Rauchs neu begegnet werden. Bereits die Analyse der Raumstrukturen des Werkes *Vorträger* (2006), (Abb.19), in Rekurs auf die in Bezug auf *Altes Lied* (2006), (Abb.17) getätigten

²⁷⁸ Klaus Fischer/ Petra Lewey, in: Kat. Ausst. Museum der bildenden Künste 2010, S. 104.

Überlegungen, hat deutlich gemacht, dass die Gedächtnisfunktionen, die entsprechend dem Gedächtnismodell der Spur, aus ihrer Raumorientierung herausgehoben und unter zeitlichen Prinzipien betrachtet werden, auf das im vorigen Abschnitt analysierte Geschichtsbild Neo Rauchs umgelegt werden können und ein Verständnis von Geschichte im Horizont psychischer Zeitlichkeit mit Neo Rauchs Auflösung linearer Strukturen harmoniert. Legt man die Funktionsweise psychischer Zeitlichkeit auf die Struktur der Geschichte um zeigt sich: „[...] gerade der Verlauf der Geschichte, und das hat zuerst die Psychoanalyse gelehrt, ist sprunghaft, kontingent, birgt Latenzen, besteht aus vielen Zeitebenen, die sich ständig durchdringen [...].“²⁷⁹ Die leeren Sprechblasen und Bücher innerhalb der Darstellungen können dementsprechend auch als Zeichen für eine »erzählte Geschichte« interpretiert werden, die notwendig leer bleiben müssen, da es Erzählungen im Sinne der Narration, im Horizont psychischer Zeitlichkeit, nicht mehr gibt.

Vielmehr ist Geschichte in ihrer Verortung im *historischen Imaginären* von der Dynamik der kulturellen Gedächtnisprozesse geprägt, die sich als beständige Interaktion zwischen dem „*Funktionsgedächtnis*“ und dem „*Speichergedächtnis*“ einer Gesellschaft artikuliert und die, wie Jan Assmann hervorhob, in Analogie zu Freuds Gedächtnismodell beschrieben werden kann.²⁸⁰ Nach Aleida Assmann, die die Unterscheidung zwischen Funktionsgedächtnis und Speichergedächtnis prägte, entspricht dem Funktionsgedächtnis das bewusste, willentliche Gedächtnis einer Gesellschaft, dass die Vergangenheit, die Tradition zu einer Sinnkonstruktion ordnet und damit eine „*distinkte Identität profiliert*“²⁸¹, die über die Verwendung „*memorialer Zeichen*“²⁸² gestützt wird. Das selektiv verfahrenende und Identität stiftende Funktionsgedächtnis, dem in diesem Verständnis das am Anfang des Abschnittes erläuterte kollektive Gedächtnis entspricht, wird nach Aleida Assmann von einem „*Speichergedächtnis*“ umgeben, dass als dessen „*Außenhorizont*“ fungiert.²⁸³ Ihm entspricht das „*kulturelle Archiv*“, das „*das unbrauchbare, obsolet und fremd Gewordene, das neutrale, identitäts-abstrakte Sachwissen, aber auch das Repertoire verpasster Möglichkeiten, alternativer Optionen und ungenutzter Chancen*“ enthält.²⁸⁴ Damit übernimmt das Speichergedächtnis zum Funktionsgedächtnis

²⁷⁹ Leeb 2009, S. 43.

²⁸⁰ Assmann 2002b, S. 245. Vgl. dazu: Assmann 1999, S. 130-142.

²⁸¹ Assmann 1999, S. 140.

²⁸² Assmann 2002a, S. 186.

²⁸³ Assmann 1999, S. 141. Aleida Assmann trennt zwischen Funktionsgedächtnis und Speichergedächtnis vorerst nur auf der Ebene des kulturellen Gedächtnisses. In der von ihr im Jahr 2002 verfasste Replik ihres Artikel *Vier Formen des Gedächtnisses*, dynamisiert sie jedoch ihr Konzept und konstatiert, dass sich verschiedene Ebenen des Gedächtnisses zueinander selbst wie Funktion- und Speichergedächtnis verhalten können. Dies betrifft vor allem die Beziehung von kollektivem und kulturellem Gedächtnis. Auf die in der Replik formulierten Erkenntnis, dass „*das kollektive Gedächtnis nichts anderes als das Funktionsgedächtnis des kulturellen Gedächtnisses sei*“ basieren die folgenden Argumentationen. Siehe dazu: Assmann 2002a, S. 236.

²⁸⁴ Assmann 1999, S. 137.

einer Gesellschaft, deren Grenzen von Aleida Assmann als notwendig durchlässig betont werden, die Funktion eines Korrektivs, da von ihm aus *„die verengten Perspektiven auf die Vergangenheit relativiert, kritisiert und nicht zuletzt: verändert werden können.“*²⁸⁵ Die ständige Verschiebung der Grenze zwischen Funktionsgedächtnis und Speichergedächtnis ist somit die Bedingung für alternative Blicke auf die Vergangenheit und der Veränderung und Erneuerung von geltenden Vergangenheitskonstruktionen, führt jedoch auch zu einem *„unentwirrbaren Ineinander von Altem und Neuem, Verbauten und Verschütteten, Wiederverwendetem und Ausgesonderten.“*²⁸⁶ Neo Rauchs Verwendung zentraler Gedächtnismetaphern die Gedächtnis und Vergessen aneinanderbinden, sowie die, die Struktur seiner Werke prägende Auflösung bzw. Verschränkung von Innen- und Außenraum können unter dem Blickwinkel des Spannungsverhältnisses von kollektivem Gedächtnis und kulturellem Archiv als Versuch gelesen werden, an jener permeablen Grenze zu agieren. Denn das Interesse an der Konstruiertheit und Wiederherstellung von Vergangenheit schließt die Aufmerksamkeit am *„unterschwellig Mitüberlieferte[n]“*²⁸⁷ bzw. an jenen indirekten Spuren der Vergangenheit, die in der Begrifflichkeit Aleida Assmanns, als die heterogenen Inhalte des kulturellen Speichergedächtnisses bezeichnet werden können - Neo Rauch nennt sie *„Bilder aus unserem kollektiven Archiv“* - mit ein.²⁸⁸ Über jene Bilder wird die nicht mehr objektiviert und räumlich gedachte Vergangenheit und damit Geschichte zugänglich. Innerhalb der Werke Neo Rauchs Werke werden diese *„stumme Zeugen“* der Vergangenheit, die latenten Gedächtnisinhalte einer Gesellschaft, im Sinne der materiellen Rückstände vergangener Zeiten, rehabilitiert und für die Gegenwart aktualisiert, indem sie in neue, scheinbar alltägliche Kontexte gestellt werden. Damit verbinden sich diese Bildelemente *„mit der Standpunkt- und Zeitgebundenheit des individuellen Gedächtnisses zu einer irreduziblen Vielstimmigkeit“*, die Neo Rauchs Werke prägt und die dadurch alternative Wahrnehmungen von Vergangenheit ermöglichen.²⁸⁹

Es wurde deutlich, dass Neo Rauch innerhalb seiner Werke die Wiederherstellung von Geschichte als eigene Problematik begreift, ohne sie dabei zwanghaft rationalen Prinzipien, wie etwa dem Konstrukt eines historischen Kontinuums, unterzuordnen. Das damit verbundene Bestreben an die Randgebiete verschobenes, in ästhetische Formen kodierte, kulturelles Wissen präsent zu machen, kann als Grundlage Neo Rauchs Arbeitsmethode der Erinnerung angesehen werden, die wie im Folgenden zu

²⁸⁵ Assmann 1999, S. 141.

²⁸⁶ Assmann 2002b, S. 245.

²⁸⁷ Assmann 1999, S. 142.

²⁸⁸ Neo Rauch, zitiert aus: Wolfgang Büscher, in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 54: *„Er nennt sie: Bilder aus unserem kollektiven Archiv. „Die muss ich natürlich gestalten, in meinen Stall holen. So entstehen dann eben Rauchs Bilder.““*

²⁸⁹ Assmann 2002a, S.189.

sehen sein wird auf einem Prozess unwillkürlicher Erinnerungsleistung basiert, durch den

*„bestimmte Elemente der im Speichergedächtnis sedimentierten Überlieferungsbestände auf neue Weise vom Bewusstsein der Gegenwart angestrahlt werden, wobei sich umgekehrt die Gedanken der Gegenwart mithilfe bestimmter erhaltener Bestände formieren. Die Spuren der Vergangenheit treten dann, um es in der Sprache Walter Benjamins zu sagen, mit den Gedanken der Gegenwart in eine Konstellation der „Lesbarkeit“. So entwickeln sich immer wieder andere Affinitäten, genauer: Wahlverwandtschaften zwischen der fortschreitenden Gegenwart und vergangenen Epochen.“*²⁹⁰

Wie das obige Zitat von Aleida Assmann deutlich machte, trifft sich Neo Rauch in seinem Bestreben einen alternativen Blick auf die Vergangenheit über die Aktualisierung indirekter Spuren der Vergangenheit zu leisten, mit Walter Benjamins Theorie der Geschichtsschreibung. Diese Tatsache, wie auch die von Walter Benjamin ebenso vollzogene Analogiebildung zwischen kollektivem Gedächtnis und Geschichte lässt einen erneuten Vergleich mit dessen Erkenntniskategorie des *dialektischen Bildes* sinnvoll erscheinen, um sich auf Basis Walter Benjamins Theorie der Geschichtsschreibung Neo Rauchs Arbeitsmethode der Erinnerung zu nähern.

Bei Walter Benjamins Beschäftigung mit dem Phänomen der Erinnerung, welche sich seit Ende der zwanziger Jahre in seinen Texten niederschlägt und schließlich die theoretische Grundlage seines Fragments *Über den Begriff der Geschichte* (1940) bildet, handelt es sich um eine erkenntnistheoretische Konzeption, die auf die von ihm angestrebte Erneuerung der Geschichtsauffassung zielt. In seinem Wunsch einer Abgrenzung von faktenbezogenen und daher objektivierenden historischen Entwicklungsmodellen, denen ein lineares Zeitverständnis zu Grunde liegt, überträgt Walter Benjamin das Phänomen des plötzlichen, punktzeitlichen individuellen Erinnerens auf die Geschichtserfahrung. Das Gedächtnis, gedacht als Ort der Bewahrung und des Vergessens von in Konjunktion befindlichen Elementen individueller und kollektiver Vergangenheit, wird Walter Benjamin dementsprechend zum „*Schauplatz*“ der Geschichte.²⁹¹ In seinem Wunsch unbewusstes, vergessenes historisches Wissen für die Gegenwart zu aktualisieren, entwickelt Walter Benjamin ein spezifisches Verfahren der Erinnerung, das strukturanalog zur Tätigkeit der Geschichtsschreibung aufgefasst wird. Über jenes Verfahren der Erinnerung soll ein aktualisierender Zugriff auf das Gedächtnis und damit die Geschichte ermöglicht, und eine aussagekräftige Verbindung zwischen Gegenwart und Vergangenheit geschaffen werden. Diese Verbindung von Gegenwart und Vergangenheit artikuliert sich im Erinnerungsbild, das als der von Walter Benjamin gesuchte

²⁹⁰ Assmann 1999, S. 55.

²⁹¹ Benjamin, VI, S. 486: *Das bedeutet, dass „[...] das Gedächtnis nicht ein Instrument zur Erkundung der Vergangenheit ist sondern deren Schauplatz.“*

historische Gegenstand bezeichnet werden kann und dementsprechend von ihm als *dialektisches Bild* definiert und objektiviert wird. Um die Relation von Vergangenheit und Gegenwart innerhalb des *dialektischen Bildes* zu konkretisieren, orientiert sich Walter Benjamin am Gedächtnismodell Sigmund Freuds und dem innerhalb dieses Modells ausgedrückten Zusammenhang von bewusster Wahrnehmung und unbewussten Erinnerungsbruchstücken. Dieses Verhältnis kann, wie das Schriftmodell des Wunderblocks vor Augen führte, als dialektisch beschrieben werden, denn das Bewusstsein entsteht nach Freud anstelle der Erinnerungsspur,

„[...] wobei dem an Stelle sowohl die Bedeutung von *anstatt* als auch von *am Ort* zukommt; und zwar in der Weise, daß das Bewusstsein aufleuchtet und vergeht in dem Moment, in dem aufgrund einer diskontinuierlichen sich ereignenden Besetzung des Systems Wahrnehmungs-Bewußtsein eine Verbindung zwischen Dauerspuren und Wahrnehmung entsteht.“²⁹²

Diese Überlegung Freuds ist für Walter Benjamins Konzeption des *dialektischen Bildes* als Erinnerungsbild entscheidend. Der Ausfall des Reizschutzes des Bewusstseins löst nach Walter Benjamin den Zustand des *Eingedenkens* aus, den er als wahre Form der Erinnerung ansieht. Im *Eingedenken* bildet sich eine Verbindung zwischen Wahrnehmung und den in den Dauerspuren des Gedächtnisses abgelagerten Erinnerungsbruchstücken aus, indem die Pole von bewusster Wahrnehmung und unbewusster Erinnerung blitzartig und flüchtig zusammentreten. Die von Walter Benjamin gesuchten Bilder der Vergangenheit sind dementsprechend, von unmittelbarer und intensiver Erfahrung gesättigte, unwillkürliche Erinnerungen, die Teil der mit Erfahrung angereicherten, dem Bewusstsein im Normalfall aber unzugänglichen Dauerspuren sind und sich bildhaft artikulieren. Benjamins Konzept zielt demnach nicht auf die Strategie der Speicherung, auch wenn eine Dauerspuren angenommen wird, sondern denkt Erinnerung als Modus einer Reaktivierung von vergangener Erfahrung in der Gegenwart. In diesem Verständnis ist das *dialektische Bild* als Erinnerungsbild „[...] dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt.“²⁹³

Dementsprechend gilt für Walter Benjamin:

„Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen, wie es denn eigentlich gewesen ist. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt. Dem historischen Materialismus geht es darum, ein Bild der Vergangenheit festzuhalten, wie es sich im Augenblick der Gefahr dem historischen Subjekt unversehens einstellt.“²⁹⁴

Die Lesbarkeit des dialektischen Bildes, sein „*historischer Index*“, ist nach Walter Benjamin jedoch durch den Gegenwartsstandpunkt, das *Jetzt der Erkennbarkeit* geprägt.

²⁹² Weigel 1994, S. 122.

²⁹³ Benjamin, V/1, S. 576.

²⁹⁴ Benjamin, I/2, S. 695.

*„Der historische Index der Bilder sagt nämlich nicht nur, daß sie einer bestimmten Zeit angehören, er sagt vor allem, daß sie erst in einer bestimmten Zeit zur Lesbarkeit kommen. Und zwar ist dieses „zur Lesbarkeit“ gelangen ein bestimmter kritischer Punkt der Bewegung in ihrem Inneren. Jede Gegenwart ist durch diejenige Bilder bestimmt, die mit ihr synchronistisch sind: jedes Jetzt ist das Jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit.“*²⁹⁵

Um den historischen Gegenstand im Sinne des *dialektischen Bildes* zu finden, richtet sich das Interesse des Historikers somit auf Vergangenheit, die in der Textur der Geschichte, wie die Dauerspuren im Gedächtnis hinterlegt ist. Das Auffinden des dialektischen Bildes im Sinne unwillkürlicher Erinnerungsbilder wird jedoch nicht dem Zufall überlassen, sondern unterliegt der Konstruktionsleistung des Historikers, der geradezu therapeutisch in die Geschichte interveniert.²⁹⁶ Denn in Analogie zu Sigmund Freud, der die Aufgabe des Analytikers mit der des Archäologen vergleicht, versteht Walter Benjamin sein Verfahren der Erinnerung als destruktiven Vorgang, im Zuge dessen latente Vergangenheit aus dem Kontinuum der Geschichte freigelegt wird, wobei das Gedächtnis, als Schauplatz der Vergangenheit, wie das Erdreich durch den Archäologen untersucht werden muss. Der Historiker muss sich der *„verschütteten Vergangenheit“* gegenüber verhalten *„wie ein Mann, der gräbt“*.²⁹⁷

*„Denn Sachverhalte sind nur Lagerungen, Schichten, die erst der sorgsamsten Durchforschung das ausliefern, was die wahren Werte, die im Erdinneren stecken, ausmacht: die Bilder, die aus allen früheren Zusammenhängen losgebrochen als Kostbarkeiten in den nüchternen Gemächern unserer späten Einsicht - wie Trümmer oder Torsi in der Galerie des Sammlers - stehen.“*²⁹⁸

Das durch die Metapher von archäologischen Vorgängen umschriebene Verfahren der Erinnerung als Modell einer spezifischen Form der Geschichtsschreibung soll im Folgenden als methodisches Werkzeug einer Annäherung an Neo Rauchs Prozess der Bilderzeugung verwendet werden. Dieser Vergleich wird einerseits durch die methodische Parallelität zwischen Walter Benjamins Verfahren der Erinnerung, und Neo Rauchs Arbeitsweise gestützt, über die der Künstler, wie die Analyse des Werkes *Vorträger* (2006), (Abb.19) aufzeigen konnte, bemüht ist, sich dem Problem einer Wiederherstellung von Geschichte anzunähern. Andererseits bietet sich die Metapher des Archäologen, der einzelne Bruchstücke der Vergangenheit aus dem Gedächtnis freizulegen versucht, als Charakterisierung Neo Rauchs Arbeitsweise an, da der Künstler innerhalb seiner Gemälde, in denen sich, wie die Analyse des Bild *Nexus* (2006), (Abb.18) deutlich machte, Sichtbarkeiten und Bedeutungen in vielen materiellen Farbschichten abgelagert und überlagert haben, eine ähnliche Analogiebildung zu

²⁹⁵ Benjamin, V/1, S. 577-578, [N 3,1].

²⁹⁶ Siehe dazu: Zumbusch 2004, S.67.

²⁹⁷ Benjamin, VI, S. 486.

²⁹⁸ Ebd.

verfolgen scheint. Denn die einzelnen Motive, so der Künstler, resultieren daraus, dass im Malprozess „tiefer liegende Sedimente“, „Schlickschichten“ und „Ablagerungen“ aufgerissen werden.²⁹⁹ Die amorphen Statuen in der Schaufenstervitrine des Bildes *Nexus* (2006), (Abb.18) nehmen Bezug auf diese Methode der Bilderzeugung und gleichen dementsprechend archäologischen Funden, die an Walter Benjamins Metapher der „Torsi in der Galerie“ erinnern.³⁰⁰ Bei den amorphen Skulpturen in *Nexus* (2006), (Abb.18) handelt es sich dementsprechend nicht primär um Körper, sondern um aus der Farbe emanierende, figurative Formen, die im hell erleuchteten Schaufenster, welches für die leere Leinwandfläche steht, als Bildfragmente ihre Anordnung finden und damit die Methode der Bilderzeugung auf einer Metaebene des Bildes kommentieren.³⁰¹ Diese zeigt auf, dass die Frage nach der für die Gegenwart relevanten Vergangenheit für den Künstler, entgegen einer nachträglichen Illustration von Geschichte, einem permanenten malerischen Aushandlungsprozess unterliegt. Denn die „stummen Zeugen“ der Vergangenheit sind „dem Bewusstsein weitgehend entzogen“ und werden erst „über den Umweg der Kunst in der Materialisierung von Werken andeutungsweise sichtbar.“³⁰² Diesem künstlerischen Arbeitsverfahren, das sich dem Rückgriff auf Objektivierungen des kulturellen Gedächtnisses verdankt, ist, wie man anhand der wiederkehrenden Bildmotive sehen kann, auch ein Moment der Wiederholung eingeschrieben, der über die Differenz innerhalb der Wiederholung, Vergangenheit für die Gegenwart stets neu transformiert und aktualisiert.³⁰³

Den Ausgangspunkt seiner Werke bildet für Neo Rauch die Konfrontation mit der leeren Leinwandfläche:

*„Es gibt jedenfalls keine Vorbereitung, ich bereite die Bilder nicht in Gestalt von Zeichnungen vor, von Entwürfen, sondern ich stehe vor der weissen Leinwand und lasse zwischen ihr und mir nichts weiter zu.“*³⁰⁴

Alle Bildelemente in Neo Rauchs Werken sind daher nicht Teil einer „präexistenten Bildgeschichte“³⁰⁵, im Sinne einer geplanten Entwurfszeichnung, sondern entstehen direkt auf der Leinwand, wobei sich flüchtig aufscheinende Erinnerungsbruchstücke im Zuge des Arbeitsprozesses einstellen, da der Künstler nach eigener Aussage dem Bild die „Souveränität“ einräumt, „die Zuführung bestimmter

²⁹⁹ Neo Rauch, zitiert aus: Cosmo 2007, s.p.

³⁰⁰ Benjamin, VI, S. 486.

³⁰¹ Eine sehr ähnliche motivische Thematisierung der Entstehung figurativer Formen auf der leeren Leinwand über die Farbe findet sich im Werk *Regel* (2003).

³⁰² Assmann 1999, S. 362.

³⁰³ Das Moment der Wiederholung ist auch in Walter Benjamins Metapher des Historikers als Archäologen zentral. Siehe dazu: Benjamin, VI, S. 487.

³⁰⁴ Neo Rauch, zitiert aus: Interview Goethe-Institut 2007, s.p.

³⁰⁵ Gaissert 2006, s.p.

„Bausteine“ anzufordern.“³⁰⁶ Den Charakter diese Bausteine beschreibt Neo Rauch, indem er sie mit jenen Bildern vergleicht, die sich uns manchmal spontan im „*Blick aus dem Augenwinkel*“ einstellen:³⁰⁷

„Jeder kennt das. Du nimmst etwas wahr aus dieser Sichtlage heraus, und man wendet sich dem zu, und es ist weg.“³⁰⁸

Mit Walter Benjamins gesuchten unwillkürlichen Erinnerungen teilen diese „*Augenwinkelbilder*“³⁰⁹ ihren notwendig fragmentarischen, fiktiv und durch ihren Flüchtighkeitscharakter geprägten Charakter, sowie die Annahme, dass jene Erinnerungsbruchstücke, im Gesamtkontext des kollektiven Gedächtnisses verankert, kulturelle Vergangenheit in sich tragen.³¹⁰ Die Aufgabe des Historikers besteht nach Walter Benjamin nun darin, jene flüchtigen Bilder der Vergangenheit in einem konstruktiven Prozess festzuhalten. Diese momenthaft gedachte Fixierung kann auf das Medium der Malerei nicht umgelegt werden, dennoch versucht Neo Rauch, wie noch aufgezeigt werden soll, die Struktur seiner Malerei der Beschaffenheit jener flüchtigen Erinnerungsbruchstücke anzugleichen, sodass seine Werke durch „*ausgefranste Ränder in der Zeit*“ bestimmt sind.³¹¹

Neo Rauchs Arbeitsmethode der Erinnerung ist somit geprägt durch die Dialektik zwischen der Zitation³¹² spezifischer Objektivationen des kollektiven Gedächtnisses sowie deren, an einer späteren Stelle der Arbeit zu besprechende, durch die künstlerische Überarbeitung geleistete Transformation. Da jene Aneignung über einen Prozess der Erinnerung erfolgt, transportiert sie auch immer das Bewusstsein des Gegenwartsstandpunktes mit, denn Erinnerungen sind „*keine objektiven Abbilder vergangener Wahrnehmungen, geschweige denn einer vergangenen Realität. Es sind subjektive, hochgradig selektive und von der Abrufsituation abhängige Rekonstruktionen. Erinnern ist eine sich in der Gegenwart vollziehende Operation des Zusammenstellens (re - member) verfügbarer Daten.*“³¹³ Jene, sich im Zuge des Arbeitsprozesses einstellenden Erinnerungsbilder, sind somit - in den Worten Walter Benjamins - vom *Jetzt der Erkennbarkeit* bestimmt, tragen jedoch eine ihnen entsprechende „*Ästhetik mit historischem Index*“ in sich, die sich in den Werken Neo Rauchs innerhalb der Gestaltung

³⁰⁶ Neo Rauch, zitiert aus: Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 2007, S. 111.

³⁰⁷ Neo Rauch, zitiert aus: Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 2007, S. 85.

³⁰⁸ Ebd. Vgl dazu: Holger Broecker, in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 24.

³⁰⁹ Mack 2001, S. 21: „*Erinnerungen [...] steigen wie Tagträume ins Bewusstsein, mischen sich mit anderen Eindrücken zu halluzinatorischen Bildern und verlangen, auf die Leinwand zu kommen. "Augenwinkelbilder" nennt sie der Maler.*“

³¹⁰ Neo Rauch selbst versteht sich als „*Membran kollektiver Ströme*“. Siehe dazu: Neo Rauch, zitiert aus: Kat. Ausst. Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 170.

³¹¹ Neo Rauch, zitiert aus: Mejias 2007, S. 37.

³¹² Zitation wird hier, den Überlegungen Bettine Menkes entsprechend, als „*paradigmatischer Fall für Erinnern*“ im Sinne Walter Benjamins verstanden. Siehe dazu: Menke 1991, S. 74-101, hier: S. 74.

³¹³ Ertl 2005, S. 7.

der Protagonisten vor allem über deren Kleidung und Uniformen zeigt.³¹⁴ Sie wirkt sich aber auch auf die formalästhetische Ebene der Bilder aus, in der die Farbgebung und die Strukturprinzipien Assoziationen zum Alltag vergangener Epochen, zu literarischen Stoffen³¹⁵ oder zu gesellschaftlichen Bildmedien, etwa aus dem Bereich der Gebrauchsgraphik aber auch der Kunstgeschichte³¹⁶ auslösen. Geschichte kehrt auf diese Weise im Sinne von Speicherzeit wieder, die die Bilder in Form ihrer Assoziationen generierenden Schichtungen mit sich tragen. Dadurch stehen sie, auch wenn die einzelnen Bildfragmente nie auf konkrete Vorlagen rückgebunden werden können, in einem klaren referentiellen Zusammenhang zu den Bildern der Vergangenheit. Historische Muster werden dementsprechend nicht negiert, sondern über den Gegenwartsstandpunkt aktualisiert, indem sie, ganz im Sinne Neo Rauchs Verständnis der Bildfläche als Bühnenraum, theatralisiert werden.³¹⁷ Neo Rauchs Rückgriff auf kollektive Repräsentationen kann daher als ein Prozess der Aneignung bezeichnet werden, der sich dem Vergangenen sowie dessen Metamorphose nicht nostalgisch, aber mit „dem Anschein von Affirmation“ zuwendet.³¹⁸ Dieses affirmative und aktualisierende Aneignungsverfahren von Vergangenheit, das sollen die folgenden Bildanalysen zeigen, prägte bereits frühe Arbeiten des Künstlers, wie etwa das Bild *Nachtarbeit* (1997), (Abb.20) und lässt sich, über die stilistischen Änderungen hinweg, als durchgängiges Methodenprinzip beobachten, das auch die aktuellsten Werke des Künstlers bestimmt.

Das Werk *Nachtarbeit* (1997), (Abb.20), das einer künstlerischen Phase Neo Rauchs zuzuordnen ist, in der vor allem formale und strukturelle Prinzipien die eine Nähe zu den Gestaltungsstrukturen des Comics sowie dem Design oder der Gebrauchsgraphik der DDR aufweisen, antizipiert werden, gibt über eine Bildblase den Einblick in einen Innenraum frei, in dem drei an einem riesigen Tisch stehende Männer mit Auto- und Gebäudemodellen hantieren. Hat dieser schwarze Tisch mit Modellen, der sich

³¹⁴ Leeb 2009, S. 42f.

³¹⁵ An dieser Stelle ist vor allem auf den Schriftsteller Ernst Jünger hinzuweisen, auf dessen Bedeutung für das Werk Neo Rauchs in dieser Arbeit jedoch nicht eingegangen werden kann. Siehe dazu: Wolfgang Büscher, in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 55., u.a.

³¹⁶ Durch seine Partizipation am ästhetischen Index zahlreicher Kunstepochen und Richtungen wurden Neo Rauchs Werke im Versuch ihrer systematischen Einordnung in die Kunstgeschichte durch Kritiker mit vielen Etikettierungen versehen. Die analysierte Methodik Neo Rauchs Malerei zeigt einerseits, dass im Versuch einer Einbindung des Werks in die Tradition der Kunstgeschichte „keine dieser Etiketten hilfreich ist“. (Felix Zdeněk, zitiert aus: Interview Goethe-Institut 2007, s.p.) Andererseits, dass die Assoziationen der verschiedenen Kunsthistoriker ihre Berechtigung darin enthalten, dass alle diese Traditionen der Malereigeschichte über die Arbeitsmethode der Erinnerung innerhalb der Werke vorhanden sind. Die These des ersten Kapitels dieser Arbeit, dass Neo Rauchs Malerei nicht „Malerei über Malerei“, sondern Malerei über die Geschichte der Malerei ist, findet unter dieser Perspektive ebenfalls ihre Bestätigung. (Holger Broeker, in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 33.) Denn über Neo Rauchs Verfahren der Aneignung wird somit auch „die Geschichte und Geschichten des bildnerischen Metiers“ verhandelt. (Metzger 2002b, S. 134.)

³¹⁷ Die theatralische Dimensionen die sich in Neo Rauchs Werken über den Prozess der Aneignung eröffnen, können mit Douglas Crimps prägnanter Formulierung „underneath each picture is another picture“ zusammengefasst werden, mit denen er eines der zentralen Charakteristika postmodernen Malerei definierte. Siehe dazu: Crimp 1979, S. 87.

³¹⁸ Metzger 2002a, S. 53.

im Fenster im Bildhintergrund vertikal zu spiegeln scheint, vor allem Assoziationen zu einer „*überdimensionale[n] Modellbauwerkstatt*“³¹⁹ oder einem „*Ingenieurbüro*“³²⁰ hervorgerufen, so wurde die, durch einen starken perspektivischen Zug geprägte Längswand in der linken Bildhälfte der Blase, mit ihren Konsolen, Hängeschränken und auf der Arbeitsplatte aufliegenden schwarzen Scheiben, die auch als Herdplatten lesbar sind, als Darstellung einer „*Küche*“³²¹ beschrieben. Folgt man den über die Beschreibung der Küche getätigten Assoziationsweg, so sieht man im Vergleich zu einer Photographie einer aus den sechziger Jahren stammenden Küche im DDR-Design (1959), (Abb.21), dass die, den gesamten Innenraum der Bildblase prägende Auffächerung in einzelne, rechteckige Farbfelder an der formalen Gestaltung des Küchendesigns, welches durch die unterschiedlich gefärbten Laminatfronten besticht, partizipiert wurde. Auch weisen das Design der Küche und die abgebildete Modellbauwerkstatt eindeutige Parallelen in der matten, verhaltenen Farbgebung auf, in der laut dem Künstler „*Erinnerungen verborgen sind, die sich mit dem ästhetischen Klima verbinden lassen, das mich in meinen frühen Kindheitsjahren umgab.*“³²² Die Struktur der, auf einem perspektivisch vage angedeuteten zweiten Bildraum aufliegenden Bildblase, löst Assoziationen zu Comic-Sprechblasen³²³ aus, kann aber auch aus dem Motivschatz der Gebrauchsgraphik der DDR hergeleitet werden. Eine Gegenüberstellung Neo Rauchs Werk *Nachtarbeit* (1997), (Abb.20) mit dem Plakat *Stahlwerker! Mehr Qualität für unser Chemieprogramm* (1959), (Abb.22) zeigt auf, wie über den erinnernden Malprozess, Strukturen kollektiver Bildmedien in den Bildraum integriert werden und dabei gleichzeitig, innerhalb einer Metaebene der Gestaltung auf das zugrunde liegende Prinzip der Schichtung verweisen. Über die Überlagerung scheinbar aus dem Alltag gegriffener Bildmotive durch formale Strukturen historischer Bildmedien, die dadurch gleichsam an deren ästhetischen Index partizipieren, generiert der Künstler die von ihm gesuchte Verbindung zwischen eigener Lebensgeschichte und kollektiver Erinnerung, zwischen individueller und historischer Erfahrung und aktualisiert gleichsam die jeweilige Vergangenheit inklusive der mit ihr verbundenen Bedeutungshorizonte für die Gegenwart. Nach Peter Bürger - und dabei rekurriert er auf Walter Benjamins „*Tigersprung ins Vergangene*“ - verbinden die frühen Werke Neo Rauchs, wie das besprochene Werk *Nachtarbeit* (1997), (Abb.20), daher den Alltag der DDR mit unserer Gegenwart.³²⁴

³¹⁹ Holger Broeker, in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 26.

³²⁰ Bernhart Schwenk, in: Kat. Ausst. Galerie für zeitgenössische Kunst 2000, S. 20.

³²¹ Holger Broeker, in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 26.

³²² Neo Rauch, zitiert aus: Kat. Ausst. Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 48.

³²³ Holger Broeker stellt Versuche an, die aus dem Bildmedium des Comics stammenden Adaptionen in Neo Rauchs Werken auf ihre Originalquellen zurückzuführen, und legte interessante Vergleiche vor. Siehe dazu: Holger Broeker, in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 28f.

³²⁴ Benjamin, I/2, S. 701.

„Dem Betrachter des Frühwerks von Neo Rauch kommt plötzlich der Gedanken, diese in den neunziger Jahren gemalten Bilder, die den Aufbau und Fortschrittsoptimismus der ehemaligen DDR zu ironisieren scheinen, seien in Wahrheit ein Bild unserer gegenwärtigen Welt.“³²⁵

Gleichzeitig spricht Peter Bürger Neo Rauchs jüngeren Werken diese Fähigkeit ab:

„[...] während die älteren Arbeiten ein Stück jüngster deutscher Geschichte so aufrufen, dass es uns als gegenwärtig betrifft, spielt das Biedermeier-Personal der neuen Werke auf eine Vergangenheit an, von der nur schwer einzusehen ist, was sie für uns bedeuten kann.“³²⁶

Peter Bürger reagiert mit seiner Kritik, die er anhand der Analyse des Werkes *Neue Rollen* (2005), (Abb.23) formuliert, auf markante Veränderungen der Bildgestaltung, die in den Werken Neo Rauchs ab 2001, bedingt durch den Rückgriff auf stilistische Traditionen romantischer Malerei, sowie durch die Aneignung memorialer Zeichen der Französischen Revolution, wie die in *Neue Rollen* (2005), (Abb.23) dargestellten, ihre phrygische Mütze schwenkenden Jakobiner und die auf der Bühne platzierten Guillotine, auftreten.³²⁷ Doch gerade aufgrund der, durch die Bühnendarstellung auch motivisch bewusst gemachte, Theatralisierung, wie sie etwa auch die durch die Gestaltung der Protagonisten erfolgende Rezeption von Romantik und Französischer Revolution im Werk *Nexus* (2006), (Abb.18) kennzeichnet, sehe ich in den Änderungen der Gestaltung keine Abweichung von den, Neo Rauchs Werke prägenden Strukturprinzipien, die sich seinem auf dem Erinnerungsprozess basierenden Aneignungsverfahren verdanken.

Weiters kann auch eine Parallele auf der semantischen Ebene der Werke ausgemacht werden, denn die Idee des Fortschritts, wie sie nach Peter Bürger in Neo Rauchs frühen Werken thematisiert wird, hat ihre Parallele zur Idee der Revolution, die seine Rezeption der Romantik leitet, in der Geschichte der beiden Begriffe selbst. Fortschritt und Revolution sind historisch konstruierte Begriffe, deren Geschichte sehr eng miteinander, mit der Ausbildung des modernen Geschichtsverständnisses sowie dem Ereignis der Französischen Revolution verbunden ist, vom welchen wiederum das geschichtsphilosophische Denken sowie die darauf beruhende Ästhetik der Romantiker maßgeblich

³²⁵ Bürger 2006, s.p.

³²⁶ Bürger 2006, s.p.

³²⁷ Die Verbindung der Guillotine als Zeichen der Französischen Revolution mit dem Motiv der Bühne, die jedoch in ihrer Funktion als Bühnenrequisit nichts Bedrohliches mehr an sich hat, kann als ironisches Kommentar Neo Rauchs zur modernistischen Kunstauffassung interpretiert werden. Die weltgeschichtliche Tatsache der Französischen Revolution, die Ende des 18. Jahrhunderts als die praktische Umsetzung des Projekts der Aufklärung gefeiert wurde, ereignet sich in ihrer Wiederholung im Bild, ganz im Sinne Marxs, als Farce. Die modernistische Kunst folgte bis in die 1960er Jahren weitgehend einem Gedankenmuster, dass das Projekt der Aufklärung grundgelegt hatte. Durch die Theatralisierung der Aufklärung im Bild der Guillotine ironisiert Neo Rauch nicht nur Michael Frieds modernistisch geprägte Ablehnung der Theatralität in Bezug auf die moderne Kunst, er weist seiner Malerei mit ihren gesellschaftskritischen Implikationen, wie in nächsten Abschnitt zu sehen sein wird, auch ihren Platz in der Gegenwart zu.

bestimmt war. Grundsätzlich gilt nach Reinhart Koselleck:

*„Der moderne Revolutionsbegriff ist ohne seine wechselseitige Beziehung zum gleichzeitig entstandenen Begriff „Geschichte“ gar nicht zu erfassen.“*³²⁸

Neo Rauchs explizite, über die Zitation romantischer Topoi erfolgende Thematisierung der Revolution stellt somit nicht einen Rückfall in „private Anspielungen“ dar, sondern kann im Gegenteil als einer der interessantesten Aspekte seiner Malerei betrachtet werden.³²⁹ Denn der Vergleich der geschichtsphilosophisch fundierten Kunst der Romantiker ergibt in Gegenüberstellung mit Neo Rauchs Malerei und seinem Umgang mit Geschichte, die Möglichkeit Neo Rauchs Geschichtsverständnis, auf dem sein Verfahren der Aneignung basiert, gerade im Kontrast zum neuzeitlichen Geschichtsbild, mit dem seine Malerei bricht, noch klarer herauszuarbeiten. Dies soll der folgende Exkurs leisten, der es dementsprechend erforderlich macht, über den Rückschluss auf die in Neo Rauchs Werken adaptierten kunsthistorische Muster hinausgehend, das Verhältnis der Romantik zum Ereignis der Französischen Revolution sowie der sich daraus ableitende Anspruch an die von Friedrich Schlegel proklamierte *Progressiven Universalpoesie* in gebotener Kürze vorzustellen. Werden die Überlegungen damit auch von Neo Rauchs, sich seiner Arbeitsmethode der Erinnerung verdankendem Verfahren der Aneignung abgelenkt, so nur um die Bedeutung dieser Methode im Kontext Neo Rauchs Geschichtsverständnisses schlussendlich noch klarer konturieren zu können.

³²⁸ Koselleck 1984, S. 739.

³²⁹ Bürger 2006, s.p.

II.3. Postmoderne Strategien: Neo Rauchs Rezeption der Romantik

Das Verhältnis der deutschen Romantiker zum Ereignis der Französischen Revolution ist komplex und artikuliert sich in einer metaphorischen Entgrenzung des eng gefassten politischen Begriffs der Revolution. Bereits die anfängliche Revolutionsbegeisterung der Romantiker artikuliert sich nicht primär politisch, vielmehr wurde die Französische Revolution in Deutschland als *„moralisch-philosophische Umwälzung und Verwirklichung aufklärerisch-humanistischer Ideale verstanden.“*³³⁰ Die Jakobinerdiktatur führte schließlich zu einer Kritik am Verlauf der Französischen Revolution, wie auch an der Aufklärungsphilosophie, die von den Denkern der Romantik nun als moralisch gescheitert angesehen wurde. Dennoch hielt man am Revolutionsbegriff fest, sodass Karl Bohrer daraus folgert:

*„Offenbar ist der Begriff des „Revolutionären“ nicht einfach identifizierbar mit absehbar politischen Inhalten, sondern er betrifft etwas, das darüber hinaus geht, das ohne die Revolution aber nicht gedacht werden kann: dieses betrifft deren Potentialität als „Ereignis“ in der Zeit.“*³³¹

Diese Schlussfolgerung Karl Heinz Bohrers weist darauf hin, dass die Revolution für die deutschen Romantiker weniger als politisches Phänomen, sondern als ein epochales Ereignis im Sinne einer Zäsur im Kontinuum der Geschichte und als *„willkürlicher Akt geschichtlicher Diskontinuität“* verstanden wurde.³³² Die Revolution wurde zu einem Phänomen, das *„die Einmaligkeit einer geschichtlichen Epochenschwelle anzeigt, die zu überschreiten die neue Zeit verheißt.“*³³³ Das *„Einmaligkeitsaxiom“* der idealistischen Geschichtsphilosophie führte zur Ausbildung eines starken Gegenwartsbezuges, wobei die Gegenwart selbst in ihrer radikalen Andersartigkeit zur Vergangenheit erfahren wurde.³³⁴ Der Verlust der Möglichkeit an der Orientierung an einer exemplarischen Vergangenheit ließ die Gegenwart, die als unbestimmt und sich progressiv verändernd empfunden wurde, als Krisenzeit erscheinen, die eine ständig *„neue Zuordnung von Erfahrung und Erwartung“* bedingte.³³⁵ So wurde die in ihrer radikalen Offenheit empfundene Gegenwart *„als Umbruchssituation und Schnittstelle verschiedener, sich in Vergangenheit und Zukunft erstreckender zeitlicher Perspektiven“*³³⁶ verstanden, denn *„die gesamte Vergangenheit und Zukunft wurden durch die Französische Revolution herausgefordert, neu aufeinander zugeordnet zu werden.“*³³⁷ Da die Zeit

³³⁰ Behrens 1984, S. 12.

³³¹ Bohrer 1989, S. 13.

³³² Behrens 1984, S. 19.

³³³ Koselleck 1984, S. 725.

³³⁴ Koselleck 1979, S. 725.

³³⁵ Koselleck 1979, S. 676.

³³⁶ Behrens 1984, S. 81.

³³⁷ Koselleck 1984, S. 738.

selbst eine eigene geschichtlich-dynamische Qualität gewonnen hatte, konnte die Zuordnung von Vergangenheit und Zukunft jedoch nicht mehr nach der pragmatischen Annahme von Kausalzusammenhängen erfolgen, wie sie die Geschichtsphilosophie der Aufklärung, durch die Übernahme des naturwissenschaftlichen Modells auf den Geschichtsverlauf, bestimmte.³³⁸ Dabei führte die Abkehr der Romantiker „von einem mechanistisch verstandenen Kausalnexus, der auf von Natur her gleichen Faktoren gründet, zur Freilegung einer geschichtlichen Zeit, die allen Faktoren selbst innewohnt und sie damit als geschichtlich verschieden qualifiziert“ und damit zur Empfindung einer „Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit“.³³⁹ So bestimmt etwa Friedrich Schlegel als das „eigentliche Problem der Geschichte [...] die Ungleichheit der Fortschritte in den verschiedenen Bestandtheilen der gesamten menschlichen Bildung“.³⁴⁰

Versucht man die synergetische Beziehung zwischen der Romantik und dem postmodernen Gegenwartsbewusstsein zu bestimmen, so scheint vor allem die Idee einer *Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit*³⁴¹, in ihrer Bedeutung als „Koexistenz geschichtlich unterscheidbarer Zeiten in derselben Gegenwart“ ein wichtiger Bezugspunkt zu sein, denn in ihr „ist die Idee einer Pluralität von Zeit in nuce enthalten.“³⁴² Gleichzeitig machen die Zitate Friedrich Schlegels auch die markanten Unterschiede deutlich. In der postmodernen Begrifflichkeit bedeutet *Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit* die Simulation unterschiedlichster Zeitebenen innerhalb eines kulturellen Raumes, indem Reales und Imaginäres immer schon kollidieren. Jene Simulation der Ungleichzeitigkeit scheint Neo Rauchs Werke zu charakterisieren, in denen historische Gestalten oder Muster, aus ihren Kontexten gelöst, und keiner traditionellen Zeitachse folgend, montiert sind. Denn mit der Möglichkeit eines sie umgreifenden und situierenden, einheitlichen Zusammenhangs, der durch die Raumstrukturen etabliert werden könnte, wird gebrochen. Demgegenüber hat das Ereignis der Französischen Revolution, Friedrich Schlegels Denken entsprechend, zwar eine Gegenwart konstituiert, „an der gemessen das Ungleichzeitige in den Blick kommt“, doch der Gradmesser der temporalen Unterscheidung, auf der die Wahrnehmung von Ungleichzeitigkeit beruht, bleibt der Gedanke des Fortschritts und damit die Annahme eines historischen Kontinuums selbst.³⁴³ Friedrich Schlegel artikuliert nicht den Gedanken expliziter Pluralität, sondern das Problem der Differenz

³³⁸ Siehe dazu: Koselleck 1979, S. 705.

³³⁹ Koselleck 1979, S. 674.

³⁴⁰ Schlegel, S. 8. Die Schriften Friedrich Schlegels werden in dieser Arbeit nach der Ausgabe der *Schriften zur Kritischen Philosophie 1795-1805*, hg. von Andreas Arndt und Jure Zovko, Hamburg 2007, [Arndt/ Zovko 2007] unter Angabe der dortigen Seitenzahlen zitiert.

³⁴¹ Zur Begriffsgeschichte und Problematik des Terminus „*Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit*“ siehe: Uhl 2003, S. 50-74.

³⁴² Uhl 2003, S. 72.

³⁴³ Siehe dazu: Uhl 2003, S. 54.

dessen, was „von unterschiedlicher Zukunftsfähigkeit“ scheint.³⁴⁴ In der Beibehaltung des Fortschrittsgedankens sowie in ihrem Wunsch die wahrgenommene Pluralität der Gegenwart in ein einheitliches Strukturschema zu überführen, blieben die Romantiker dem neuzeitlichen Geschichtsverständnis, das Reinhart Koselleck durch die Etablierung des „*Kollektivsingular*“³⁴⁵ Geschichte geprägt sieht, trotz der Kritik an einem linearen und akkumulativen Fortschrittsmodell, verbunden.

Das Strukturschema der Geschichte wurde jedoch von Friedrich Schlegel, in Abgrenzung vom linearen Fortschrittsmodell, auf die Formel der „*unendlich zyklischen Progressivität*“³⁴⁶ gebracht, die die Geschichte als Prozess beschreibt, indem die Einheit von historisch bedingter und heterogener Erscheinungswelt und dem von den Romantikern vorausgesetzten „*Absoluten*“³⁴⁷ bzw. dem einheitlichen Grund allen Seins in der stetigen Bewegung der Erscheinungen, in der Geschichte selbst angenommen wird. Diese geschichtsimmanente Bewegung kennzeichnet sich durch einen permanenten in der Gegenwart vollzogenen Bruch mit der Vergangenheit aus und ist ausgerichtet auf eine noch unbestimmte Zukunft. Der Mensch kann in diesen historischen Prozess, vor allem mit Hilfe der Kunst, durch einen „*produktiven Vorgang der Aneignung und Vergegenwärtigung, des Um- und Fortbildens des Vorgebildeten*“ eingreifen.³⁴⁸ Die Zuordnung von Vergangenheit und Gegenwart, sowie Erfahrung und Erwartung beschreibt damit eine zyklische Bewegung, die auf eine sich selbst ständig progressiv veränderte Gegenwart reflektiert. Im Rückgriff auf das Vergangene werden, in einem hermeneutisch-kritischen Prozess, dessen Zukunftspotentiale freigesetzt um als Ausgangspunkte neuer Aktualisierungen zu agieren. Als regulatives Prinzip dieses Prozesses fungiert die Idee der

³⁴⁴ Uhl 2003, S. 54.

³⁴⁵ Mit der Etablierung des „*Kollektivsingulars*“ (Koselleck 1979, S. 647f.) Geschichte bezeichnet Reinhart Koselleck die ab dem 17. Jahrhundert zu beobachtende Tendenz der Subsumierung der vielen Einzelgeschichten innerhalb eines gemeinsamen Begriffs. Dadurch schwindet der bisher narrative Bedeutungsgehalt von Geschichte, zu Gunsten eines komplexeren, abstrakten Begriffs, der nun als übergreifende Einheit der geschichtlichen Bewegungen verstanden wurde. Dadurch wird Geschichte zu einem „*Metabegriff*“ (Ebd., S. 649.), der unabhängig von einem konkreten Subjekt oder Objekt, als Bedingung der Möglichkeit der Einzelgeschichten aufgefasst wurde, deren Zusammenhang sie bedeutete. Die Geschichte „an sich“ die nun sprachlich und metaphorisch als ihr eigenes Subjekt agiert, erfährt eine Dynamisierung und handelt dadurch als selbstständiger „*Agens*“ (Ebd., S. 650.) nach einem nur ihr eigenen Bewegungsprinzip, das den Zusammenhang der Einzelgeschichten bestimmt. Damit wurde die Geschichte aus dem sie bis dahin prägenden göttlichen Heilsplan losgelöst, womit „*die Freilegung einer nur der Geschichte eigentümlichen Zeit*“ einherging und wurde gleichzeitig mit einem „*emphatischen Wahrheitsanspruch*“ aufgeladen, in dem Reinhart Koselleck „*die versteckte oder verwandelte Vorsehung Gottes*“ erblickt (Ebd., S. 651.). Gleichzeitig hängen diese Änderungen des Geschichtsverständnis reziprok mit der damals entwickelten Geschichtsphilosophie zusammen, denn eine „*Geschichte zu denken, die über die chronologische Erzählung von Veränderungen hinausführen sollte, war eine theoretische Leistung. Sie ließ die Wirklichkeit der Geschichte in ein Lehrgebäude einmünden, ohne das die mehr als ereignishaft Geschichte gar nicht erfasst werden konnte. Nur in der Reflexion über die einzelnen Geschichten wurde „die Geschichte“ freigelegt.*“ (Ebd., S. 656.)

³⁴⁶ Siehe dazu: Arndt 2003, S. 82.

³⁴⁷ Hans Dierkes, in: Schanze 1994, S. 427. Hans Dierkes definiert das Absolute an dieser Stelle als den aller „*Reflexion immer schon vorausliegende, alles vereinigende, wahre und autonome Grund des gegensätzlichen Seienden und des unterscheidenden Denkens dieses Seienden.*“

³⁴⁸ Diesen Prozess stellt Friedrich Schlegel unter den Begriff der „*Bildung*“. Siehe dazu: Arndt 2003, S. 84.

Revolution, die dadurch zu einem „prozessualen Grundbegriff“ avancierte, „der eine Wiederkehr alter Zustände vollends ausschloß, aber eine Wiederholung neuer Anläufe notwendigerweise implizierte.“³⁴⁹ Denn auf diese Weise ist die, nach wie vor der Idee des Fortschritts verbundene, approximatorische Annäherung an das, mit dem endlichen und bedingten Verstand nicht fassbare Absolute möglich.

Die Kunst, von Friedrich Schlegel im Athenaeum Fragment 116 (1798) als *Progressive Universalpoesie* definiert, hatte die, für die Romantiker entscheidende Aufgabe, die Bewegung der Geschichte auf ein epistemisch undarstellbares Ziel sinnlich erfahrbar zu machen, da sie es gestattete - und hier liegt der Grund für Bedeutung die den Romantikern der ästhetischen Grundkategorie des Fragments³⁵⁰ beimaßen - innerhalb ihrer Darstellungen „Einheit und Mannigfaltigkeit zu verbinden, indem sie sowohl der unendlichen Fülle und geschichtlichen Offenheit des Seins gerecht wird, als auch den Bezug zum unterstellten absoluten Zusammenhang des Ganzen wahr.“³⁵¹ Die durch die Poesie zu vollbringende Syntheseleistung drückt sich in der an sie gestellten Anforderung aus, ein „Spiegel der ganzen umgebenden Welt“ und damit „ein Bild des Zeitalters“ zu werden.³⁵² Diesen Anspruch folgend entwickelten die Romantiker das Ideal einer kombinatorischen Kunstform, die mittels einer Entgrenzung über alle traditionellen Gattungseinteilungen, die Wissenschaften, die Philosophie und „Bildungsstoff jeder Art“ hinweg, universell auf alle poetischen Formen zurückgreifen soll, also in ihren Gehalten totalisierend und universalisierend verfährt, um so der heterogenen Multiperspektivität der Wirklichkeit gerecht zu werden.³⁵³ Entsprechend der Geschichtsphilosophie der Romantiker, die das Fundament der *Progressiven Universalpoesie* bildet, konnte die im Kunstwerk geschaffene Totalität in Bezug auf die Allheit des Absoluten jedoch immer nur provisorisch sein. Diese provisorische Einheit musste vom Künstler - und hier zeigt sich das ästhetische Fortwirken des Revolutionsbegriffes - über die Verwendung von künstlerischen Verfahren, die dem „Prozess allgemeiner Verjüngung“³⁵⁴ und

³⁴⁹ Koselleck 1984, S. 736f.

³⁵⁰ Die Bedeutung der Fragmentform liegt in ihrem Vermögen „zwischen dem Anspruch auf Mitteilung und dem sich jeder Darstellung entziehenden Absoluten zu vermitteln, indem sie jede Aussage als eine nur partielle, im Hinblick auf das Ganze unzureichende Synthese kenntlich macht, zugleich aber im Horizont dieses Ganzen verankert.“ Eberhard Ostermann, in: Schanze 1994, S. 280.

³⁵¹ Eberhard Ostermann, in: Schanze 1994, S. 280.

³⁵² Schlegel, S. 69.

³⁵³ Ebd.

³⁵⁴ Schlegel, S. 103.

damit den „*Principien der ewigen Revolution*“³⁵⁵ folgen, negiert, das heißt potenziert³⁵⁶ und damit prozessualisiert werden, denn die im Kunstwerk vorhandene Tendenz auf das Unbedingte kann nur aufscheinen, „*wenn die manifeste Bedeutung des Fragments zurückgenommen wird und der sprachlich fixierte Sinn wieder in Fluß gerät.*“³⁵⁷ Eben diesen Prozess einer „*negativen Dialektik*“³⁵⁸ garantiert die künstlerische Haltung der Ironie³⁵⁹, welche „*zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frey von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen*“³⁶⁰ soll. Die als poetische Reflexionsweise charakterisierte Ironie soll somit nicht nur auf die Inhalte, sondern auch auf die Mittel der Darstellung selbst reflektieren, und jene Reflexion immer wieder potenzieren wodurch sie „*einerseits das Gesagte als das buchstäblich nicht Gemeinte negiert, andererseits aber in Bezug zu dem setzt, was nicht sagbar ist.*“³⁶¹ Über diese „*negative Dialektik*“ wird das Kunstwerk somit zum endlichen Repräsentanten des in ihm Undarstellbaren, auf das es in den endlichen, sich widersprechenden Formen des künstlerischen Schaffens indirekt hindeutet und es dementsprechend „*be-deutet*“.³⁶² Aufgrund der grundsätzlichen Uneinholbarkeit des Absoluten ist dieses künstlerische Verfahren analog zur unendlich zyklischen Progressivität ein unabschließbarer Prozess, der das eigentliche „*Wesen*“ der romantischen Dichtart, die „*ewig nur werden, nie vollendet seyn kann*“, charakterisiert.³⁶³

³⁵⁵ Schlegel, S. 103.

³⁵⁶ Nach Andreas Arndt und Jure Zovko kann der Gedanke der Potenzierung als „*Quintessenz der frühromantischen Theorie*“ definiert werden. (Arndt/Zovko 2007, S. XXII.) Er bezeichnet einerseits im Sinne der Universalität, die Entgrenzung der Ausdrucks- und Darstellungsmöglichkeiten, andererseits das dialektisch-zyklische Verfahren der Ironie, durch welche die Fragmente in immer neuen Annäherungen und Abstoßungen umkreist werden. So definiert auch Novalis die Operation der Romantisierung als aktiven, zukunftsgerichteten Prozess der Potenzierung: „*Die Welt muss romantisiert werden. So findet man ihren ursprünglichen Sinn wieder. Romantisieren ist nichts als eine qualitative Potenzierung. [...] Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es.*“ Novalis, zitiert aus: Koerner 1998, S. 30.

³⁵⁷ Eberhard Ostermann, in: Schanze 1994, S. 282.

³⁵⁸ Frank 1992, S. 138.

³⁵⁹ Friedrich Schlegel entwickelt seinen Ironiebegriff sowohl auf Basis der sokratischen Ironie, die als dialogisches, gesprächstechnisches Mittel, durch bewusstes Verstellen und Vorspiel der Unwissenheit, den Gesprächspartner zur Erkenntnis seiner Unwissenheit führt, um so die Voraussetzung für die Entwicklung gesicherter philosophischen Wissens zu bilden. Weiters in Rückbezug auf den antiken, rhetorischen Ironiebegriff, der sich dadurch kennzeichnet, dass das Gemeinte durch sein Gegenteil im Sinne einer doppelten Verneinung ausgedrückt wird, wobei der verstehende Mitvollzug des Adressaten vorausgesetzt wird. Die Funktion der Ironie in ihrem rhetorischen und philosophisch-sokratischen Gebrauch kann somit vereinfachend benannt werden „*etwas durch sein Gegenteil zu verstehen zu geben.*“ (Peter L. Osterreich, in: Schanze 1994, S. 353.) Auf diese Formen der Ironie zurückgreifend und sie gleichsam transzendentalphilosophisch entgrenzend entwickelt Friedrich Schlegel mit seinem Ironiebegriff eine die künstlerische Arbeitsweise, ebenso wie die Gesamtstruktur des künstlerischen Werkes tragende, durch keine Fixierung beschränkte, poetische Reflexionsweise, deren Nähe zu Fichtes Bestimmung der produktiven Einbildungskraft augenfällig ist. Siehe dazu: Peter L. Oesterreich, in: Schanze 1994, S. 351-365; Behler 1997, S. 92-114.

³⁶⁰ Schlegel, S. 69.

³⁶¹ Eberhart Ostermann, in: Schanze 1994, S. 281f.

³⁶² Frank 1992, S. 138. und S. 132.

³⁶³ Schlegel, S. 70.

Die vom ästhetischen Revolutionsbegriff ableitbare „negative Dialektik“³⁶⁴ der Ironie, die das Konzept der *Progressiven Universalpoesie* trägt und primär auf das Verhältnis des Autors zu seinem Werk bezogen war, wird nun von Friedrich Schlegels, in der *Rede über die Mythologie* (1800) vorgestellten Konzeption einer *Neuen Mythologie* von einem „Reflexionsträger“³⁶⁵ abgelöst und objektiviert, indem sie als „inneres Leben“³⁶⁶ des Kunstwerks selbst definiert wird. In deren durch die Ironie geprägten Gesamtstruktur spiegelt sich nun ein „objektives Weltbewusstsein, das die Entstehung der Dinge aus ihrem Grund, dem kosmogonischen Chaos, erkennt und adäquat repräsentiert“³⁶⁷ und für Friedrich Schlegel zum Ausdruck von Mythologie wird, denn „diese künstlich geordnete Verwirrung, diese reizende Symmetrie von Widersprüchen, dieser wunderbare ewige Wechsel von Enthusiasmus und Ironie, der selbst in den kleinsten Gliedern des Ganzen lebt, scheinen mir schon selbst eine indirekte Mythologie zu sein.“³⁶⁸ Dieser ontologische Ironiebegriff führt dazu, dass dem Kunstwerk der Status einer Identität stiftenden Utopie zugeteilt wird. Als *Neue Mythologie*, die „aus der tiefsten Tiefe des Geistes herausgebildet“³⁶⁹ das „künstlichsten aller Kunstwerke“³⁷⁰ sein soll, hatte es nun die Funktion, in der Zerrissenheit und Heterogenität der Gegenwart, einen neuen „Mittelpunkt“³⁷¹ im Sinne einer „allgemeinen Symbolsprache“³⁷² zu stiften. Nach Karl Heinz Bohrer antizipiert dieser ästhetische „Absolutismus [...] eine Kunstreligion, die sich zwar noch intersubjektiv („Mittelpunkt“) legitimieren will, aber dies nur dadurch erreicht, in dem Kunst zu einer objektiven, autonomen Größe hypostasiert wird.“³⁷³ In dieser auf der Utopie „Kunstwerk“ basierenden *Neuen Mythologie*, die „den Charakter der goldenen Zeit die noch kommen wird“³⁷⁴ zum Vorschein bringen kann, spiegelt sich somit der „Entwurf einer nichtentfremdeten Welt jenseits der Zerrissenheit der Moderne.“³⁷⁵

³⁶⁴ Frank 1992, S. 138.

³⁶⁵ Bohrer 1983, S. 71.

³⁶⁶ Schlegel, S. 101.

³⁶⁷ Peter L. Oesterreich, in: Schanze 1994, S. 355. Diese neue „kosmische Auffassung der Ironie“ stellt nach Ernst Behler „einen Wendepunkt in der Entwicklung der romantischen Ästhetik dar, der sich als Abrücken von dem bislang entwickelten Ideal der kritischen Universalität und als Zuwendung zu einer eigentümlichen Religiosität des mystischen Pantheismus bezeichnen läßt.“ (Behler 1997, S. 99f.) Dieser Wandel, der sich unter anderem durch einen neuen, durch die Schriften Jakob Böhmes inspirierten Auffassung der Gottheit in Zusammenhang bringen lässt, markiert somit auch den Übergang von der Kritischen Philosophie der Frühromantik zu den konservativen, restaurativen Konzeptionen der Spätromantik.

³⁶⁸ Schlegel, S. 101.

³⁶⁹ Schlegel, S. 97.

³⁷⁰ Ebd.

³⁷¹ Schlegel, S. 96.

³⁷² Arndt/ Zovko 2007, S. LIII.

³⁷³ Bohrer 1983, S. 58.

³⁷⁴ Schlegel, S. 103.

³⁷⁵ Arndt/ Zovko 2007, S. LIII.

Dieser knappe Exkurs versuchte zu verdeutlichen wie eng der Begriff der Geschichte im „*Kollektivsingular*“, die Idee der Revolution, das Modell des Fortschritts, sowie die Stellung der Kunst in Friedrich Schlegels Konzept der *Progressiven Universalpoesie* zusammenhängen und schließlich zur Proklamation einer *Neuen Mythologie* führten. Diese enge Verquickung erlaubt es über die, sich in Neo Rauchs Rezeption der Romantik artikulierenden Parallelen und Differenzen der künstlerischen Methodiken, auf das zu Grunde liegende Geschichtsverständnis zu schließen, um die Konturen des in Neo Rauchs Werken aufscheinenden Geschichtsbildes, auch in Bezug auf die Analogiebildung von Geschichte und kollektivem Gedächtnis, deutlicher nachzuzeichnen. Andererseits lässt gerade dieser Vergleich auch Überlegungen bezüglich der Intention Neo Rauchs Aneignung romantischer Topoi zu, vor allem wenn man in Betracht zieht, dass man in Friedrich Schlegels Poesiekonzept „*das Programm der modernen Kunst schlechthin*“ vorweggenommen sehen kann.³⁷⁶ Dies betrifft nicht nur den in der Utopie „Kunstwerk“ ausgedrückten ästhetischen Absolutismus, sondern vor allem die Idee einer negative Dialektik, der Negation, Reflexion und Reduktion, die in der Kunst der Moderne fortwirkt und Neo Rauchs Arbeitsmethode der Erinnerung, welche als affirmative Aneignung von Vergangenheit charakterisiert wurde, diametral entgegensteht.³⁷⁷ Vieles spricht deswegen dafür, dass in der Aktualisierung von Französischer Revolution und Romantik in den Werken Neo Rauchs eine Weiterführung der Thematik des „*Kampfes der Avantgarden*“, die Neo Rauch, wie im ersten Kapitel zu sehen war, im Sinne der Positionierung seiner Malerei auch schon vor dem um 2001 gelegten stilistischen Bruch beschäftigte, ergibt.³⁷⁸ Basierend auf diesen Überlegungen soll im Folgenden Neo Rauchs Aneignung romantischer Topoi in Bezug auf die Thematik der Revolution in seinen Werken ab 2001 analysiert und auf die sich darin äußernde Unterschiede im zu Grunde liegenden Geschichtsmodell aufmerksam gemacht werden.

Ausgangspunkt der Überlegungen bildet Neo Rauchs 280 x 210 cm große Gemälde *Morgenrot* (2006), (Abb.24), welches bereits im Titel auf die durch die Romantiker häufig verwendete metaphorische Umschreibung der Revolution als „*Morgenröte*“ Bezug nimmt, wie sie sich etwa im von Friedrich Schlegel verfassten Athenaeum Fragment *Über die Unverständlichkeit* (1800) findet.³⁷⁹

³⁷⁶ Liessmann 1999, S. 46. Siehe dazu: Kapitel I.2.2.

³⁷⁷ Robert Rosenblum spürte jene Einwirkungen in seinem Text *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko* von 1978 nach, und zeigt darin auf, wie die Ideen der Romantik weite Teile der Kunst des 20. Jahrhunderts beeinflussten. Vgl. dazu: Metzger 2002a, S. 50.

³⁷⁸ Mack 2001, S. 20.

³⁷⁹ Safranski 2007, S. 32.

*„Die neue Zeit kündigt sich an als eine schnellfüßige, sohlenbeflügelte; die Morgenröte hat Siebenmeilenstiefel angezogen. Lange hatte es gewetterleuchtet am Horizont der Poesie; in eine mächtige Wolke war alle Gewitterkraft des Himmels zusammengedrängt; jetzt donnerte sie mächtig; jetzt schien sie sich zu verziehen und blitze nur aus der Ferne, um bald desto schrecklicher wiederzukehren: bald aber wird nicht mehr von einem einzelnen Gewitter die Rede sein, sondern es wird der ganze Himmel in einer Flamme brennen und dann werden euch alle eure kleinen Blitzableiter nicht mehr helfen.“*³⁸⁰

Friedrich Schlegels metaphorische Beschreibung der Revolution wird über die motivische Ebene Neo Rauchs Bildes adaptiert, welches durch die rot gefärbte Gewitterwolke, die gelben, als Blitze lesbaren Farbspuren, die bis zum Bildvordergrund reichen und die Morgenröte selbst, in Gestalt eines den gesamten Bildraum dominierenden Engels, geprägt wird. Die gesamte Bildfläche ist durch einzelne Bildfragmente aufgebaut, die unterschiedlichste Assoziationen auslösend, verschiedenen Seins- und Zeitebenen entnommen scheinen und unvermittelt nebeneinander platziert, eine in sich paradoxe Gesamtszenerie bilden. Eine keilförmige Lichtbahn weist, der Kompositionslinie der fragmentarischen Häuserzeile im Hintergrund folgend, auf den Hauptprotagonisten des Werkes hin, welcher, vor einer niedrigen bewachsenen Mauer stehend mit einer glühenden Zange, amorphe, amöbenhafte Gebilde, die auf einem Amboss aufliegen, bearbeitet. In seiner Tätigkeit gefangen nimmt er weder den ihn beobachtenden alten Mann im Mittelgrund des Bildes, der einen Hammer auf dem Boden abstützt, noch die Morgenröte selbst, in Gestalt des ihm eine nicht näher definierte grüne Kugel reichenden Engels wahr. Zwischen den einzelnen Protagonisten bildet sich somit keine unmittelbare Beziehung aus. Der Zusammenhalt der einzelnen Bildfragmente wird einzig aufgrund des „*koloristischen Klimas*“ des Bildes geleistet.³⁸¹ Durch die, die Gewitterwolke bestimmende rote Farbe sowie das, die einzelnen Lichtbahnen charakterisierende Gelb und das, die wuchernde Natur prägende Smaragdgrün werden Blickachsen aufgebaut und die einzelnen Motive relational untereinander verknüpft. Auf diese Weise werden die einzelnen Motive „*zueinander und gegeneinander in Stellung gebracht.*“³⁸² Unterstützt wird dieser Eindruck durch die differierende Malweise, durch die, einer comichaften Zeichensprache folgende Partien anderen, vom malerischen Duktus geprägten Bildbereichen gegenüberstehen. Auch die Raumstrukturen des Gemäldes erfahren, dem für Neo Rauchs Werke typischen Prinzip der Schichtung folgend, eine starke Irritation, die durch die völlig von der Gesamtszenerie losgelösten, auf die Bildfläche adaptierten Comicmotive auf der Unterseite des Bildes zusätzlich betont und reflektiert wird. Sie weisen eindeutige Parallelen zu den im Bild *Interview* (2006), (Abb.28) vorhandenen Fensterbildern auf und charakterisieren damit die Bildfläche selbst als Fenster, das laut dem Künstler

³⁸⁰ Schlegel, S. 113.

³⁸¹ Gottfried Boehm, in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Wolfsberg 2006, S. 35.

³⁸² Barbara Steiner, in: Kat. Ausst. Museum der bildenden Künste 2010, S. 43.

„den Blick in eine Parallelwelt freigibt, in der Gesetze herrschen, die sich unserem rationalen Zugriff weitgehend entziehen.“³⁸³ Verweist Neo Rauch hier auf den seiner Arbeitsmethode zugrundeliegenden und den fragmentarischen Charakter seiner Werke prägenden, unwillkürlichen Erinnerungsprozess, klingt sein Zitat selbst romantisch, vergleicht man es mit der von Friedrich Schlegel ausgesprochenen Anforderung an die romantische Kunst, „den Gang und die Gesetze der vernünftigen denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Fantasie [...] zu versetzen.“³⁸⁴ Doch es ist nicht nur die sich in den beiden Zitaten widerspiegelnde Ablehnung eines analytischen Vernunftkonzeptes und einem daraus resultierenden evolutionistischen, mechanistischen Fortschrittsverständnis, wie es auch durch den Hauptprotagonisten des Bildes *Morgenrot* (2006), (Abb.24), der Assoziationen zum „sozialistischen Pathos der Arbeit“ hervorruft und sich gewaltsam an den naturhaften, embryoähnlichen Farbschlieren zu schaffen macht, transportiert wird, die Neo Rauch mit der Kunsttheorie der Romantik verbindet.³⁸⁵ Zieht man die geschichtsphilosophische Fundierung sowohl der romantischen, als auch Neo Rauchs künstlerischer Methodik in Betracht, so verweist die, dem Prinzip der Schichtung folgende fragmentarische Gesamtstruktur seiner Werke, auf die, der Empfindung einer *Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit* entsprechende, als heterogen und mehrschichtig verstandene Gegenwart. Um dieser Multiperspektivität der Gegenwart über den künstlerischen Ausdruck gerecht zu werden, entwickelten auch die Theoretiker der Romantik eine kombinatorische, auf einzelnen Fragmenten beruhende Konzeption des Kunstwerks, dessen Gesamtstruktur durch die daraus resultierende „künstlich

³⁸³ Neo Rauch, zitiert aus: Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 2007, S. 85.

³⁸⁴ Schlegel, S. 101.

³⁸⁵ Barbara Steiner, in: Kat. Ausst. Museum der bildenden Künste 2010, S. 43. Dieser, sich der „*Rhetorik des Sozialistischen Realismus*“ (Barbara Steiner, ebd.) bedienenden Hauptprotagonist in Neo Rauchs Werk *Morgenrot* (2006), (Abb.24), steht in engem Zusammenhang mit der Rezeption der Romantik durch die Maler der *Leipziger Schule*. Denn der Wunsch einer Kritik an Rationalismus und Fortschritt veranlasste, durch die empfundene Parallelität zur gesellschaftspolitischen Situation, bereits die Maler der *Leipziger Schule* auf die Kunst der Romantik zurückzugreifen. Galt die Französische Revolution, als praktische Umsetzung des Projekts der Aufklärung, den Romantikern als gescheiterte Utopie, so den Malern der Leipziger Schule der Sozialismus mit dem ihm zugrunde liegenden Fortschrittsmodell. Das führte in den 1970er Jahren zu einer Bevorzugung des Genres der Landschaftsmalerei, die unter Rückgriff auf romantische Motive zu einer Metapher für aktuelle Zustände im Alltag der DDR ausgebaut wurde. Die Künstler der Leipziger Schule „[...] haben mit ihren speziellen Romantik-Rezeptionen deutlich Bezug genommen auf Zeiten nach den großen Hoffnungen, wie sie sich etwa in Deutschland nach den Befreiungskriegen 1812/1813 dargestellt hatten. Die gescheiterte Hoffnung - Caspar David Friedrichs Bildtitel von 1822, umriß die Stimmung seinerzeit und gewann gleichwohl, wie der Titel von Christa Wolfs Werk, metaphorische Bedeutung auch für die späte DDR.“ (Guth 1997, S. 27.) Mit ihren romantischen Landschaften reflektierten die Künstler der *Leipziger Schule* auf das Verhältnis von Mensch und Gesellschaft, das sich in der Struktur der Darstellungen widerspiegelt. Strebten die Künstler der Romantik eine Einheit von Subjekt und Natur an, so ist die Landschaftsmalerei der *Leipziger Schule* im Gegenteil eine Reflexion auf die industrialisierte, vom Menschen beherrschte Landschaft, die das Subjekt auf sich selbst zurückwirft. Die Maler der *Leipziger Schule* reflektieren nicht auf die Natur, sondern jene reflektiert auf sie und wird zu einem Bild der Kritik an der Industriegesellschaft, am modernistischen Modell und damit an Vernunft und Fortschritt. Als von der Industrialisierung und vom Menschen gefährdete Umwelt, wird die Landschaft ebenso wie das Subjekt in der Landschaft sowohl zur Gefährdung als auch zum Gefährdeten. Dies trifft auch auf die Darstellung des Hauptprotagonisten im Werk *Morgenrot* (2006), (Abb.24) zu, sodass Neo Rauch über seine Romantikrezeption auch in den Kontext der *Leipziger Schule* eingebunden werden kann. Seine Adaption der Romantik unterscheidet sich jedoch aufgrund der geänderten gesellschaftlichen Situation und Geschichtsauffassung, die Neo Rauch innerhalb seiner Methode antizipiert.

geordnete Verwirrung“ geprägt sein sollte.³⁸⁶ Trotz dieser vorherrschenden methodischen Parallelen kann jedoch gerade im Umgang mit den Bildfragmenten eine Differenz ausgemacht werden, in der sich das geänderte Geschichtsverständnis widerspiegelt, und die in einem Vergleich von Neo Rauchs *Morgenrot* (2006), (Abb.24) mit Philipp Otto Runges *Der kleine Morgen* (1808), (Abb.25), das ebenso die Revolution, den Anbruch einer neuen Zeit über das Bild der Morgenröte transportiert, verdeutlicht werden soll.

Philipp Otto Runges *Der kleine Morgen* (1808), (Abb.25) ist im Kontext der, den Mittelpunkt seiner Arbeit bildeten Zyklus der *Vier Zeiten* einzuordnen, dessen Vorarbeiten bis in das Jahr 1802 zurückreichen. In dem, dem Morgen gewidmeten Bild wird der Blick über das mittig im Bildvordergrund liegende Neugeborene, unterstützt durch die achsensymmetrische Anordnung der Landschaft, direkt auf die zentrale, leicht über dem niedrigen Horizont schwebende und sich dabei auf der Wolkenformation abstützenden, Frauengestalt als Allegorie der Morgenröte, hingeführt. Auch das Werk Philipp Otto Runges konfrontiert uns nicht mehr mit einem homogenen Landschaftsraum, sondern betont die Künstlichkeit des Dargestellten. Die größte Parallelität zu Neo Rauchs Malerei besteht in der Auffächerung der Gesamtfläche in einzelne Bildfragmente, die losgelöst vom Bildhintergrund frei im Raum schwebend, den Illusionscharakter der Landschaftsmalerei und das Prinzip der Naturnachahmung³⁸⁷ untergraben. Dies wird durch die Grenzüberschreitung der Bildfläche auf die Ausgestaltung des Rahmens zusätzlich unterstrichen, dessen Gestaltung, als kontinuierliches Bildfeld behandelt, und in der gleichen malerischen Qualität ausgeführt, in den Gesamtzusammenhang der Darstellung eingebunden wird. Auch wenn die Landschaftsdarstellung aus Einzelteilen und Emblemen aufgebaut wird, ist eindeutig feststellbar, dass die Fragmente im Werk Philipp Otto Runges im Vergleich zu Neo Rauch einer viel stärkerem Ordnungsschema unterliegen. Die Isolierung der einzelnen Fragmente vom Bildgrund wird durch ein transzendent gedachtes Ordnungssystem kompensiert, das die einzelnen Motive über Achsen- und Farbsymmetrien miteinander in Beziehung treten lässt, und als dessen Mittel- bzw. Ausgangspunkt die Allegorie der Morgenröte fungiert. Alle, der nicht auf der vertikalen Mittelachse platzierten Bildfragmente der Darstellung, sind zwar in leichten Abweichungen ausgeführt, jedoch stets auf ein Gegenüber bezogen, sodass die „*Form, Größe und Anlage insgesamt von der Paarbeziehung der beiden symmetrischen*

³⁸⁶ Schlegel, S. 101.

³⁸⁷ Die von der Romantik vollzogene Abkehr von den Prinzipien der Naturnachahmung hat nach Ludwig Stockinger ihren Grund in der neuen Stellung der Kunst. Da die Aufgabe der Kunst darin neu formuliert wurde, als dass sie die Bewegung der Natur und Geschichte auf ihr Ziel symbolisch zu vergegenwärtigen hatte, musste sie dafür sorgen, dass der künstlerische Ausdruck „*nicht als Nachahmung der Natur mißverstanden wird und zu illusionären Verwechslung der symbolisch vergegenwärtigen Idee mit der empirischen Realität führt.*“ Siehe dazu: Ludwig Stockinger, in: Schanze 1994, S. 100f.

*Bildseiten bestimmt ist.*³⁸⁸ Neben dieser klaren symmetrischen Ordnung ist das gesamte Bild geprägt durch ein System von Analogien, die die einzelnen Bildmotive miteinander über die Idee des Morgens verbinden. Die Frauengestalt der Morgenröte, das neugeborene Kind im Bildvordergrund und die Landschaftskulisse *„mit Sonnenaufgang und Frühlingsflora stellen allesamt die Idee des Morgens dar.“*³⁸⁹ Die einzelnen Bildmotive des Rahmens führen diese Analogie fort. Sie zeigen nach Friedrich Koerner das Auftauchen der Sonne aus der Dunkelheit in der unteren Rahmenleiste, das durch die Amaryllis Blüten symbolisierte organische Wachstum auf den beiden Rahmenseiten und die Lichtstrahlen der Sonne, die sich mit der Herrlichkeit der Cherubim, auf der oberen Rahmenleiste dargestellt, verbinden.³⁹⁰

Die Unterschiede zu Neo Rauchs Bildkomposition sind augenfällig. Neo Rauch kombiniert die vereinzelt Bildfragmente unter Betonung ihrer Verschiedenheit und Trennung und unterzieht sie, trotz der, der vernetzten Struktur seiner Werke folgenden relationalen Beziehungen, keiner einheitlichen Synthese. Demgegenüber durchdringt Philipp Otto Runges Werk ein symmetrisches Ordnungssystem, das ein symbolisches Programm widerspiegelt, welches die gesamte Landschaftsdarstellung trägt. In ihm lässt sich der romantische Anspruch an die Kunst herauslesen über die Darstellung des Bedingten und Heterogenen auf das Ideale und Unbedingten anzuspielen und es dadurch indirekt zu be-deuten. Demgegenüber wird in Neo Rauchs Werken aufgrund der doppelten Vermitteltheit seiner Motive, deren Gestaltung an historischen Vorlagen partizipiert, die Trennung zwischen Signifikant und Signifikat explizit betont.³⁹¹ Die dadurch erfolgende Schichtung der Assoziationen auslösenden Bildmotive, die Multivalenz der Bedeutungen zielt jedoch nie auf einen einheitlichen oder ursprünglichen Sinn. Darüber wird deutlich, dass sich über die Offenheit der Darstellung keine Suche nach einem Unbedingten artikuliert. Der Zitatcharakter der einzelnen Motive charakterisiert jene in ihrer Vermitteltheit als kulturell bedingt, ebenso wie die durch die Repräsentationsweise geleistete prinzipielle Mehrdeutigkeit innerhalb eines historisch-kulturellen Rahmens bleibt. Die Offenheit und Mehrdeutigkeit der Darstellung hat nicht mehr die Funktion im Sinne einer *„negativen Dialektik“* auf ein Unbedingtes zu verweisen, sondern dient vielmehr dazu, basierend auf einem affirmativen Aneignungsverfahren kultureller Objektivationen, einen alternativen Blick auf die, durch jene gestützten Vergangenheitskonstruktionen und deren Nachwirkungen in der Gegenwart zu ermöglichen.³⁹²

³⁸⁸ Koerner 1998, S. 119.

³⁸⁹ Koerner 1998, S. 138.

³⁹⁰ Ebd.

³⁹¹ Siehe dazu die Bildanalyse des Werkes Nexus (2006), (Abb.18) in Kapitel II.1.

³⁹² Frank 1992, S. 138.

Man könnte einwenden, dass auch Philipp Otto Runge in seiner Bildgestaltung - ganz im Sinne des romantischen Anspruches eines „Um- und Fortbildens des Vorgebildeten“ - auf kunsthistorische Muster zurückgreift.³⁹³ Denn die Frauengestalt der Morgenröte transportiert nicht nur die Idee einer ästhetischen Revolution und die dadurch ermöglichte zukünftige neue Zeit, in ihrer Darstellung überlagern sich sowohl die Venus, als antikes Schönheitsideal als auch Raffaels *Sixtinische Madonna* (1512/13)³⁹⁴, sodass hier der Anspruch der romantischen Kunst eine neue Religion bzw. eine neue Mythologie zu sein über die die Ideale der Revolution verwirklicht werden, explizit gemacht wird.³⁹⁵ Aneignung von Kunstgeschichte erfolgt hier somit als „*Einverleibung*“ und „*Negation*“ zu Gunsten der dadurch angedeuteten und be-deutenden Idee.³⁹⁶ Konträr dazu stehen bei Neo Rauchs Verfahren der Aneignung, durch das die alten Kontexte der Zitate trotz ihrer Aktualisierung für die Gegenwart, über die von ihnen ausgelösten Assoziationen bewahrt werden, gerade jene Zuschreibungen an die Kunst als historische Konstruktionen selbst zur Disposition, und bilden das Nicht-Darstellbare, das die Darstellung be-deutet.

Dementsprechend verwundert es nicht, dass sich der radikalste Unterschied zwischen Philipp Otto Runges *Der kleine Morgen* (1808), (Abb.25) und Neo Rauchs *Morgenrot* (2006), (Abb.24) in der Gestaltung des Neo Rauchs Werk dominierenden Engels findet, an dem sich eine eindeutige Kritik an der romantischen Idee der Revolution abzeichnet. Denn in dieser Frauengestalt wird das romantische Bild der Morgenröte mit Walter Benjamins Metapher des *Engels der Geschichte* überlagert, wie sie sich in der neunten These seiner Schrift *Über den Begriff der Geschichte* findet:³⁹⁷

„Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor „uns“ erscheint, da sieht „er“ eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir Fortschritt nennen, ist „dieser“ Sturm.“³⁹⁸

³⁹³ Arndt 2003, S. 84.

³⁹⁴ Siehe dazu: Koerner 1998, S. 60f und S. 138.

³⁹⁵ Dem Briefverkehr zwischen Philipp Otto Runge und Johann Wolfgang von Goethe kann entnommen werden, dass Runge sich in seinem Wunsch eine „*neue Kunstsprache bildnerischer Naturmetaphysik*“ zu schaffen, an Friedrich Schlegels *Rede über die Mythologie* (1800) orientierte. Siehe dazu: Carsten-Peter Warneke, in: Schanze 1994, S. 393.

³⁹⁶ Metzger 2002a, S. 53.

³⁹⁷ Bereits 2002 zog Daniel Birnbaum in seiner Analyse der Werke Neo Rauchs die Metapher des *Engels der Geschichte* heran. Siehe dazu: Daniel Birnbaum, in: Kat. Ausst. Bonnefontenmuseum 2002, S. 13.

³⁹⁸ Benjamin, I/2, S. 697-698.

Obwohl Walter Benjamins Geschichtsphilosophie häufig als „*Fluchtpunkt*“ des romantischen Geschichtsverständnisses gesehen wird, zeigt sich gerade im Bild des *Engels der Geschichte* eine bewusste Transformation romantischer Geschichtsphilosophie.³⁹⁹ Denn dass sich Walter Benjamin ganz klar gegen die Fortschrittstheorie der Romantik stellt, und Fortschritt mit Katastrophe gleichsetzt, drückt er explizit in seiner Metapher des *Engels der Geschichte* aus. Dieser kann als Repräsentant des historischen Gedächtnisses gelesen werden, der der Geschichte, welche als Trümmerhaufen und Katastrophe umschrieben wird, gegenübersteht. Mit seinem Blick auf die Vergangenheit gerichtet, aktualisiert er die katastrophale Vergangenheit in der Erinnerung und macht sie damit gegenwärtig. In seinem Wunsch die Gegenwart in der Erinnerung zu bewältigen scheitert er, weil er von einem vom Paradies ausgehenden Sturm, ausdrücklich als Metapher des Fortschritts bezeichnet, daran gehindert wird, den Augenblick zu nützen. Lutz Niethammer hat darauf aufmerksam gemacht, dass dem Wort Sturm, wohl das hebräische Wort *ruach* zugrunde liegt, welches in seiner Doppelbedeutung sowohl Wind als auch Geist bedeuten kann.⁴⁰⁰ Gegen diese Dynamik von Fortschritt und Vernunft, die seit der Aufklärung das Geschichtsbewusstsein bestimmt, ist der *Engel der Geschichte* machtlos.

Neo Rauchs Figur des Engels, eine grüne Kugelform in seinen Händen haltend, die Assoziationen zu einem Apfel auslöst, und damit ebenso als Anspielung auf die Vertreibung aus dem Paradies gelesen werden kann, karikiert als Bild der Revolution die säkularisierten religiösen Zukunftshoffnungen der auf Fortschritt ausgerichteten Geschichtsbetrachtung. Die Idee der Revolution wird im Bild des Engels zu einer jener „*alten Wunden*“, die fortwährende Mechanismen der Gewalt auslösen. Denn auch in Neo Rauchs *Morgenrot* (2006), (Abb.24) erfolgt auf diese Weise, über die explizite Adaption romantischer Revolutionsmetaphorik, eine Transformation in Hinblick auf die Identifizierung des Fortschritts mit der Katastrophe, welche sich auch über die malerische Gestaltung des Werkes *Morgenrot* (2006), (Abb. 24) ausdrückt. Denn gerade durch die als Metaphern für die Revolution ausgewiesene Gewitterwolke und der von ihr ausgehenden Blitze scheint die gegenständliche Bedeutungsebene des Werkes zahlreichen Zersetzungsspuren ausgesetzt, wobei vor allem der rechte Bildrand durch die Farbspuren regelrecht perforiert zu werden scheint. Walter Benjamins Gleichsetzung von Fortschritt und Katastrophe scheint Neo Rauchs Geschichtsverständnis daher „*eher zu entsprechen als Schlegels Vorstellung einer unendlich-zyklischen Progressivität.*“⁴⁰¹ Wie im Folgenden zu sehen sein wird, wird dementsprechend sowohl im Werk *Die Lage* (2006), (Abb.26) als auch im Bild *Konvoi* (2003), (Abb.27) das romantische geschichtsphilosophische Konzept einer unendlich zyklischen Progressivität und der mit dieser Formel in Verbindung stehende Gehalt der Revolution als „*Prozeß allgemeiner Verjüngung*“

³⁹⁹ Bohrer 1989, S. 15. Vgl. dazu: Arndt 2003, S. 85f.

⁴⁰⁰ Niethammer 1989, S. 131.

⁴⁰¹ Arndt 2003, S. 87.

aufgegriffen und von Neo Rauch zu einem Kreislauf der Gewalt und Katastrophe umgedeutet.⁴⁰²

Die Engelsgestalt aus *Morgenrot* (2006), (Abb.24) kehrt im Bild *Die Lage* (2006), (Abb.26) des Zeitraumzyklus wieder, wo sie eindeutig unscheinbarer über dem in der Mittelachse des Bildes platzierten, nach hinten kippenden Mann und vor der, aus einem Brunnen emporwachsenden fragmentarischen Ziegelwand schwebt. Die Annahme, dass es sich auch bei diesem 300 x 420 cm großen Bild um einen Blick auf den katastrophalen Charakter von Geschichte handelt, wird noch durch ein zweites wiederkehrendes Motiv gestützt. Das X, welches im Bild *Nexus* (2006), (Abb.18) als Zeichen der Konstruktion von Geschichte fungierte, findet sich in *Die Lage* (2006), (Abb.26) am linken Bildrand im Motiv des Andreaskreuzes wieder. Das Andreaskreuz, hier als Verkehrszeichen verwendet, verdankt seinen Namen der Legende des Hl. Andreas, nach der es als Marterwerkzeug des Apostelmärtyrers gilt. Die schwarze Färbung des Andreaskreuzes verbindet das Kreuz mit der schwarzen, hinter der Mauer ausgehenden Rauchwolke unbekanntem Ursprungs und unterstreicht dadurch das Katastrophenmoment der Geschichte. Zwei nackte Männer, die vor und auf der Mauer platziert sind, sind der nur über die schwarze Rauchwolke angedeuteten Gewalt hinter der Mauer, entkommen.⁴⁰³ Doch erwartet sie auf der anderen Seite der Mauer, so kann man annehmen, keine gänzlich differierende Szenerie.

Die sich bis zum Horizont perspektivisch verjüngende Mauer bildet zusammen mit der fragmentarischen Häuserkulisse die Begrenzungen eines Hinterhofs, der den Schauplatz, der im Bildvordergrund agierenden Figuren bildet. Die Protagonisten sind um einen Tisch herum versammelt, der analog zum Motiv des Ambosses in *Morgenrot* (2006), (Abb.24) zum zentralen Ort der Gewalt wird. Man sieht auf ihm stehend einen, sich in eine schwarze Rauchwolke auflösenden Mann, vor dem eine an einen Totenschädel erinnernde Fratze liegt. Die schwarze Rauchwolke, in ihrer Form der Rauchwolke hinter der Mauer angeglichen, wird durch die Abgase eines am Horizont angedeuteten Fabrikschlots angetrieben. Jener kann, im Kontext der Metaphorik der *Leipziger Schule*, als Bild für die Gefahr des Fortschritts gelesen werden.⁴⁰⁴ Der Engel in *Die Lage* (2006), (Abb.26) wird, wie Walter Benjamins Engel der Geschichte, durch die Wolke bzw. den Sturm des Fortschritts gelähmt, zum teilnahmslosen Zeugen katastrophaler Geschichte. Hinter ihm türmt sich eine fragmentarische Ziegelmauer hoch, die man unweigerlich mit Walter Benjamins Beschreibung der Geschichte als ein

⁴⁰² Schlegel, S. 103.

⁴⁰³ Die an der Mauer platzierten nackten Männer lassen Assoziationen zu Raffaels und Giulio Romanos Werk *Der Borgobrand* (1514-1517) in der *Stanza dell'incendio di Borgo* zu.

⁴⁰⁴ Das Motiv des qualmenden Schornsteins, der in den sozialistischen Gemälden der fünfziger und sechziger Jahre von Arbeit und Erfolg zeugte, wurde von den Malern der *Leipziger Schule* vermehrt als zivilisationskritischer Aspekt in die Bilder aufgenommen. Als Zeichen der Industrialisierung hängt er eng zusammen mit dem auf Marx beruhenden Sozialismus-Modell und seinem Verständnis von Fortschritt. Siehe dazu: Poppe 2000, S. 101f.; Damus 1991, S. 313.

sich zum Himmel emporwachsenden Trümmerhaufen assoziiert. Diese mit Dachziegeln gekrönte Mauer ist unter anderem mit an Kreisel erinnernde Scheiben besetzt, die auf den Kreislauf zyklisch wiederkehrender Gewalt, in den auch die Protagonisten des Bildes gefangen scheinen, verweist. Um den Tisch in der Bildmitte angeordnet, gehen sie ihren nicht weiter entschlüsselbaren Tätigkeiten nach, wobei sie durch ihre Kleidung, in der Ritterrüstungen, die Hose eines Gendarms, Arbeiterkleidung und Rüschenröcke zusammengeführt werden, als Metapher einer Zeiten übergreifenden Gesellschaft, die die Katastrophen der Geschichte fortschreibt, gelesen werden können. Die Möglichkeit des Ausstieges aus dem Kreislauf scheint ihnen nicht gegeben, denn das sich aus Benzinkanistern wölbende Stoppschild am rechten Bildrand nehmen sie nicht wahr. Wie der *Engel der Geschichte* sind sie im Kreislauf der Gewalt gefangen, den sie nicht beenden können. Die Verdichtung Walter Benjamins Engel der Geschichte mit dem romantischen Bild der Revolution als Morgenröte zu einem Bildmotiv ermöglicht es den Inhalt dieser Bilder als Kritik, der auf Fortschritt basierenden Idee der Revolution zu interpretieren, die über die Zeiten hinweg - das Motiv der Mauer in *Die Lage* (2006), (Abb.26) assoziiert die Folgen der Sozialistischen Revolution für die Geschichte Deutschlands - zu totalitären Folgen führte.

Das Werk *Konvoi* (2003), (Abb.27) wiederum thematisiert das Thema der Revolution im Bild der Morgenröte im Bereich der Malerei und verweist damit auf das Fortwirken der Idee der Revolution als „ästhetisches Phantasma“ in der Kunst der Moderne.⁴⁰⁵ Dies betrifft einerseits das sich aus dem ästhetischen Revolutionsbegriff ableitende romantische Paradigma einer „negativen Dialektik“ der Darstellung.⁴⁰⁶ In ihr „sind die Axiome der künstlerischen Avantgarden in dem Maße wiederzuerkennen, wie sie darauf abzielen, durch sichtbare Darstellungen auf ein Nicht-Sichtbares anzuspielen“, schreibt Lyotard und spricht damit den im ersten Kapitel dieser Arbeit besprochenen Weg der Reduktion auf der Suche nach dem Wesen der Malerei an.⁴⁰⁷ Andererseits spiegelt sich der ästhetische Revolutionsbegriff der Romantik auch in der Kraft, die der Ästhetisierung zugesprochen wurde, wider. Denn, so Konrad Paul Liessmann:

*„Das revolutionäre Pathos, das gerade die moderne Kunst umgeben wird, rührt von dieser zutiefst romantischen Hoffnung - daß sich in der Kunst, in der Realisierung ästhetischer Ideen nicht ein schöner Schein zum Genuß seiner Rezipienten etabliert, sondern zumindest Modelle kreiert werden, die ein besseres Leben versprechen.“*⁴⁰⁸

⁴⁰⁵ Bohrer 1989, S. 13.

⁴⁰⁶ Frank 1992, S. 138.

⁴⁰⁷ Lyotard 1988a, S. 200.

⁴⁰⁸ Liessmann 1999, S. 45.

Rainer Metzger ist der Ansicht, ohne dieses revolutionäre Ideal der Romantik „*hätten sich die vielerlei Ismen womöglich ihren Anspruch versagt, nicht weniger als das Ganze und nicht mehr als die Zukunft in sich zu vereinigen.*“⁴⁰⁹ Dass Neo Rauch der mit diesen Ansprüchen verbundenen Idee des Fortschritts, der Universalisierung und Totalisierung kritisch gegenübersteht, zeigt sich in der abwandelnden Adaption des Motivs der Morgenröte und dem damit implizierten Revolutionsgedanken im Werk *Konvoi* (2003), (Abb.27), welches einen Krieg am Feld der Malerei thematisiert. Im Bild *Konvoi* (2003), (Abb.27), das durch die Rotfärbung des Himmels ebenso das Motiv der Morgenröte und damit die Thematik der Revolution als Schichtung in den Bildraum adaptiert, wird diese exkludierende Gewalt, der die Malerei in Bezug auf die Idee des Fortschritts ausgesetzt ist, durch die dargestellte Kampfhandlung explizit gemacht. Über zwei Sichtachsen wird der Betrachter in die Darstellung des Bildes eingeführt. Ein brauner, an eine Wurzel erinnernder Farbschlauch, der die Personengruppe im Vordergrund umschließt, findet seine optische Fortsetzung in der sich in den Hintergrund windenden Straße, auf der jener Konvoi heranfährt, dem das Bild seinen Titel verdankt. Eine zweite Blickrichtung ist über die Identifikation mit der einen Koffer tragenden Rückenfigur gegeben, die durch Frack und Zylinder als romantische Chiffre agiert. Sie leitet den Blick über den Weg in Richtung des unterirdischen Eingangs heran, der den romantischen Topos der Höhle im aktualisierten Bild eines Schutzbunkers adaptiert. Durch die gegenläufigen Bewegungsrichtungen von herannahenden Konvoi und in den Bunker fortschreitender Personengruppe verfängt sich der Blick in eine Art Kreislauf, sodass auch hier die Idee einer zyklischen Progressivität in einen Kreislauf der Gewalt umgedeutet ist. Die Spannungen die sich durch die Thematik des Kriegszustandes, der in diesem Werk ausgerufen scheint, ergeben, werden durch die Landschaft reflektiert, die dabei ebenso auf romantisches Motiv zurückgreift. Neben dem Topos der Höhle finden sie sich als Chiffren in der blutroten Kolorierung und Strukturierung des Himmels, den ein markanter, über die gesamte Bildfläche laufender, Riss innerhalb der Wolkenformation prägt sowie im Motiv der Fichten und den abgestorbenen Baum im Vordergrund. Die Fichten werden durch graue und gelbe Farbflächen, die sie teilweise rahmen, verdecken, oder sich zwischen sie und den roten Hintergrund stellen, sowie durch ihre keiner Perspektive gehorchenden Ordnung, explizit als Fragmente hervorgehoben und unterstreichen, scheinbar vom Sturm gebeugt, den chaotischen Charakter des Landschaftsraums. Der abgestorbene Baum rahmt zusammen mit einem Baumstumpf die Personengruppe eines Verletzten sowie die ihn pflegende Frau, die ihm eine Wunde am Kopf verbindet. Ein umgestürzter Tisch sowie an Gewehre erinnernde Waffen lehnen an den abgestorbenen Bäumen und markieren jenen Ort als Schauplatz eines bereits vollzogenen Kampfes. Dass der Kampf nicht vorüber ist, lässt nicht nur der herannahende Konvoi ahnen, sondern auch die Farbdose, die wie ein Geschoss an dem noch

⁴⁰⁹ Rainer Metzger, in: Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle 2007, S. 54.

bewaffneten Mann in der Bildmitte vorbeifliegt, der mit seinem Blindenstock voran tastend den Schutz des Bunkers erreichen will. Dass jene Höhle Schutz bieten wird, scheint fraglich. Das Gegenteil kann angenommen werden folgt man den Symmetrien der dunklen Öffnungen zum Eingang des, an einen Schlachthof erinnernden Hauses im Bildhintergrund, indem eine nackte, in der Mitte gespaltene menschliche Gestalt, wie ein geschlachtetes Tier zum Ausbluten aufgehängt ist.

Durch die als Patronen agierenden Farbdosen kann der ewig fortlaufende Kampf auf dem Kampffeld der Malerei angenommen werden. Die strukturelle Gewalt, die die inhaltliche Thematik dieses Bildes bestimmt, ist somit explizit auf die Situation der Malerei zurückgebunden. Für Isabella Gaissert könnte im Ausdruck von Gewalt „auch das überleben, was von dem historischen gesellschaftlichen Anspruch „Kunst als Waffe“ einzusetzen, geblieben ist“.⁴¹⁰ Jenen durch die Idee der Revolution geprägten Anspruch, sowie die, im ersten Kapitel dieser Arbeit thematisierten Auswirkungen innerhalb der Geschichte der Malerei, reflektiert Neo Rauch im Rahmen des modernistischen Paradigmas und macht auf die gewaltsamen, exkludierenden Begleiterscheinungen dieser Konzeption aufmerksam. Die Verbindung einer Kritik an der Avantgarde mit der Thematik des Krieges prägt Neo Rauchs Werk, im Sinne einer Selbstvergewisserung seiner Malerei, schon seit Mitte der neunziger Jahre und zeigt sich in seiner Verwendung militärischer Begriffe sowie den Motiven des Panzers und anderen schweren Geschützen.

„Indem er Militaria malt, persifliert Neo Rauch die kriegerische Vorstellung vom Kampf der Avantgarden, die auch in der Kunst stets nach vorne drängen und nur das Neue gelten lassen.“⁴¹¹

Jene Thematik wird etwa im Motiv des Panzers in *Vorträger* (2006), (Abb.19), welches aufgrund der Farbspuren auf dem Fahrwerk des Panzers auf diesen Zusammenhang hinweist, oder durch die Waffen als Bühnenrequisiten in *Altes Lied* (2006), (Abb.17) in den neueren Werken Neo Rauchs fortgeführt und über das Spannungsverhältnis von Romantik und Französischer Revolution sowie das daraus resultierende romantische Ideal einer ästhetischen Revolution als „Prozeß allgemeiner Verjüngung“ neu ausgehandelt.⁴¹²

Zusammenfassend kann somit, entgegen Peter Bürgers Einwand, festgestellt werden, dass innerhalb der einzelnen, stilistisch alterierenden Werkphasen Neo Rauchs, sowohl eine inhaltliche als auch methodische Konvergenz auszumachen ist. Historische Muster erfahren seit den neunziger Jahren bis heute in der Malerei Neo Rauchs über ihre Verknüpfung zu einer scheinbar aus dem Alltag gegriffenen Szenerie eine Aktualisierung für unsere Gegenwart. Dass es sich dabei nicht um eine Simulation

⁴¹⁰ Isabella Gaissert, in: Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 2007, S. 110.

⁴¹¹ Mack 2001, S. 20.

⁴¹² Schlegel, S. 103.

verschiedener Zeitebene im Sinne einer beliebige Gleichzeitigkeit handelt, wie es Peter Bürger für Neo Rauchs Rezeption der Romantik konstatiert, konnte ebenfalls belegt werden. Denn die synergetische Beziehung, die die Romantik zu unserer Gegenwart ausbildet, konnte vor allem im Verlust an einer Legitimationsgrundlage im Sinne einer geschichtsphilosophischen Fundierung, die eine multiperspektivische Wahrnehmung der Wirklichkeit im Sinne der *Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit* nach sich zieht, ausgemacht werden.⁴¹³ Während die Romantiker an dem akkumulativen, linearen Fortschrittsmodell der Aufklärungsphilosophie zweifelten, jedoch am neuzeitlichen Geschichtsbild und den damit verbundenen Ideen des Fortschritts und der Einheit von Geschichte festhielten, hat die Rede vom *Ende der großen Erzählungen* in unserer Gegenwart das Verständnis von Geschichte als „*Kollektivsingular*“⁴¹⁴ jedoch insgesamt untergraben.⁴¹⁵ Diese Differenz konnte auch in Neo Rauch Malerei festgestellt werden, in der dementsprechend auch eine andere Form der *Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit* in den Blick kommt. Jene bezeichnet nicht mehr die auf Basis des Fortschrittsglaubens getätigte Beobachtung der unterschiedlichen Zukunftspotentiale einzelner gesellschaftlicher Bereiche. Die doppelte Vermitteltheit seiner Motive bildet vielmehr „*den Nährboden ganz anderer Ungleichzeitigkeit: des historisch Unabgegoltene[n], Unerledigte[n] und Aufgegebenen, wie es sich in kollektiven Gedächtnisformen einer Kultur manifestiert.*“⁴¹⁶ Auf jene kollektiven Gedächtnisformen greift, wie ausgeführt wurde, Neo Rauch über seine Arbeitsmethode der Erinnerung zurück. Die mit ihnen verbundenen Modelle wie die Idee des Fortschritts oder der Revolution werden damit, als Konzepte kollektiver Geschichts- und damit Identitätsbildung, als Erzählungen „*die eine Gesellschaft von sich selbst verfertigt*“, innerhalb Neo Rauchs geschichtsreflexiver Malerei thematisiert.⁴¹⁷ Die Geschichtsphilosophie der Aufklärung sowie der Romantik bildeten nach Jean-François Lyotards zwei dieser als utopische, auf Vereinheitlichung, Universalisierung und Totalisierung ausgerichtete Ideengebäude verstandenen Meta-Erzählungen, über die sich die Moderne definierte, und die Wolfgang Iser wie folgt beschreibt:

„*Die Neuzeit bzw. Moderne hatte drei solcher Meta-Erzählungen hervorgebracht; die Emanzipation der Menschheit (in der Aufklärung), die Teleologie des Geistes (im Idealismus) und die Hermeneutik des Sinns (im Historismus)*“⁴¹⁸

⁴¹³ Die Parallele zwischen unsere Gegenwart und der Romantik wird von vielen Theoretikern der Postmoderne betont. Exemplarisch sei hier auf Wolfgang Iser hingewiesen, aber auch auf die von Max Hollein kuratierte Ausstellung *Wunschwelten* (2007), die die Rezeption der Romantik durch zeitgenössische Künstler, unter die somit auch Neo Rauch zu rechnen ist, innerhalb eines postmodernen Kontextes analysiert.

⁴¹⁴ Koselleck 1979, S. 648f.

⁴¹⁵ Siehe dazu: Ertl 2005, S. 4.

⁴¹⁶ Uhl 2003, S. 64.

⁴¹⁷ Leeb 2009, S. 43.

⁴¹⁸ Iser 1987, S. 61.

Diese Erzählungen greift Neo Rauch in seiner Malerei auf, überlagert sie jedoch innerhalb verschiedener Schichtungen und raubt ihnen dadurch ihre dogmatische Konsequenz. Die aufgrund seines auf dem Erinnerungsprozess basierendem affirmativen Verfahren der Aneignung entstehende Multivalenz Neo Rauchs Werke, ihre intendierte, prinzipielle Vieldeutigkeit, die eine fortlaufende, veränderte Interpretation seiner Werke provoziert, bleibt aus dieser Perspektive der bewusste, gegen eine Vereinheitlichung von Bedeutung zielende Endpunkt seiner Darstellungen. Neo Rauchs Bilder, die aus einer Vielzahl von isolierten „Sprachspielen“⁴¹⁹ bzw. „Malereispielen“⁴²⁰ aufgebaut, verschiedene historische Erzählungen und damit verbundene Erklärungsmodelle für die Gegenwart anbieten, sind nach mehreren Codes entschlüsselbar, die sich gegenseitig auch widersprechen können. Doch gerade in der verweigerten Erkenntnis zeigen Neo Rauchs Werke ihren politischen Gesellschaftsbezug und weisen sich als postmodern aus.

„Die Lust an der entzogenen Bedeutung, am verzweigten Sinn, die im Zeichen der Postmoderne zum neuen ästhetischen Dogma zu gerinnen droht, ist selbst keineswegs bedeutungslos [...].“⁴²¹

Vielmehr entspricht sie einer bewussten Haltung, welche im Ausdruck verlorener Gewissheiten, jene dennoch als Wünsche zitiert und dabei eine Neuinterpretation der Tradition in der Gegenwart ermöglicht, in der jedoch bewusst auf die Gefahr exkludierender Geschichtskonzepte hingewiesen wird. Daraus lässt sich folgern, dass die mit diesen Metaerzählungen der Moderne verbundenen Ideen, jene „alten Wunden“ sind, deren „Phantomschmerz“ Neo Rauch innerhalb seiner Malerei zu behandeln trachtet, um den Prozess der durch sie ausgelösten Wiederkehr unabwendbar in die Katastrophe führenden Mechanismen abzuwehren.⁴²² Und so war es innerhalb dieses Exkurses

⁴¹⁹ Der Begriff des Sprachspiels, der auf Ludwig Wittgenstein zurückgeht, wird an dieser Stelle im Sinne Lyotards Umlegung dieser Theorie auf das postmoderne Wissen verwendet. (Lyotard 1986a, S. 15 und 36-41.) Das, über Lyotards Begriff des Sprachspiels eingeführte, Element des „Spiels“ ist aufgrund mehrerer Aspekte eine interessante Kategorie zum Vergleich mit Neo Rauchs Werk. So gilt etwa die von Friedrich Schiller formulierte Spieltheorie als einflussreiche theoretische Quelle der Romantiker und weist auf eine weitere synergetische Beziehung zwischen der Romantik und der Postmoderne hin. Denn so betont etwa auch Rogers Behrens die Ästhetik des Spiels für die postmoderne Kunst. (Behrens 2004, S. 51-52.) Auch in Bezug auf die Frage nach dem Ende der Malerei wird von Seiten der Postmodernedebatte auf die Spieltheorie zurückgegriffen. Sowohl Gerhard Seel als auch Yve-Alain Bois sehen in ihr einen möglichen Ausweg aus dem Teufelskreis der periodischen Abfolgen einer Proklamation des Endes der Malerei und deren Wiederkehr: „[...] if the match „modernist painting“ is finished, it does not necessarily mean that the game „painting“ is finished [...]“ (Bois 1993, S. 241f ; Seel 2006, S. 117f.)

⁴²⁰ Lyotard legt den Begriff des Sprachspiels selbst auf die Malerei um und spricht von „Malereispielen“. Die Malerei wird gekennzeichnet als eine Mannigfaltigkeit von Malereispielen. „Wenn ich Malereispiele sage, so stellt dies nur eine Analogie zu den Sprachspielen her. Dies soll nicht heißen, die Malerei spreche, und auch nicht die Sprache chromatisiere usw. Dies bedeutet vielmehr, daß die zeitgenössischen Künstler daran arbeiten, nicht die Bedeutungen zu dekonstruieren, sondern die Sensibilitäten zu erweitern: das sichtbar (oder hörbar) zu machen, was unsichtbar (oder unhörbar) ist. Also die gegebenen Sensibilitäten und ihre Formen zu verändern.“ (Lyotard 1986b, S. 93f.)

⁴²¹ Bürger 1987, S. 12. Zu einem ähnlichen Schluss kam Rudij Bergmann in seiner Analyse des Zeitraumzyklus. Er ist der Meinung man kann „der Komplexität der Bildwerke von Rauch nur gerecht werden, wenn man es wagt, sie im politischen Kontext und unter Zuhilfenahme gnostischer Assoziationen widersprüchlich zu deuten“. Rudij Bergmann, in: Kat. Ausst. Galerie EIGEN+ART 2006, s.p.

⁴²² Neo Rauch, zitiert aus: Gingeras 2002, S. 99.

möglich über Neo Rauchs Rezeption der Romantik, auf das seiner historischen Methode zugrunde liegende postmoderne Geschichtsbild zu schließen. Der Nähe dieses Geschichtsverständnisses zu Walter Benjamins Geschichtsphilosophie Rechnung tragend sowie Peter Bürgers, in der Analyse Neo Rauchs Malerei getätigten Rekurs auf Walter Benjamins „*Tigersprung ins Vergangene*“ aufgreifend, kann dieses wie folgt zusammengefasst werden:⁴²³

*„Die Postmoderne ist - anders als der Historismus, der nur Verstehen, aber keinen „Tigersprung“ kennt, und anders als die Moderne, der das Vergangene nichts bedeutet - zum „Tigersprung ins Vergangene“ bereit. Sie erkennt Verwerfungen im Kontinuum der Geschichte und erblickt Vergangenes als Modell, das freilich nicht zu reproduzieren, sondern auf den Hitzepunkt der Gegenwart zu bringen und umzuschmelzen ist. Die Postmoderne ist weder historisch noch posthistorisch (im Sinne der Posthistoire), sie hat ein anderes Bild von Geschichte: weder das einer kontinuierlichen Chronologie noch das einer beliebigen Gleichzeitigkeit. Der Geschichtsbeton ist gesprengt. Es gibt viele Geschichtslagen.“*⁴²⁴

Der Exkurs Neo Rauchs Thematisierung des Revolutionsbegriffs über eine Rezeption der Romantik, der es gleichzeitig ermöglichte zwei einander entgegengesetzte Geschichtsmodelle und mit ihnen verbundene Aneignungsverfahren von Vergangenheit gegenüberzustellen, hat viele Punkte bezüglich der formalen Struktur Neo Rauchs Werke sowie der Intention des Künstlers vorweggenommen, auf die nun in den folgenden Abschnitten, in einer gleichsam rückläufigen Argumentation, nochmals detaillierter einzugehen sein wird. In einem ersten Schritt soll dabei die, in den vorausgehenden Argumentationen mehrmals betonte Offenheit und Multivalenz Neo Rauchs Werke, auf die ihr entsprechende Repräsentationsweise zurückgeführt werden, die der Künstler selbst als Allegorie bestimmt.

*„Meine Bilder sind Allegorien. Ich versuche, diese an mich herangespülten Bild-Ahnungen als allegorische Situationen in Malerei umzusetzen.“*⁴²⁵

Der sich in Neo Rauchs Werken einstellende allegorische Sinn verdankt sich somit einem spezifischen künstlerischen Arbeitsverfahren im Zuge dessen die formale Struktur der Darstellung an die sich unwillkürlich einstellenden Erinnerungsbilder, von Neo Rauch als „*Augenwinkelbilder*“ bezeichnet, angeglichen wird.⁴²⁶ Diese formalen Gestaltungsprinzipien sollen unter Bezugnahme Neo Rauchs Analogiebildung zwischen seiner Arbeitsmethode der Erinnerung und der „*Mechanik des*

⁴²³ Benjamin, I/2, S. 701.

⁴²⁴ Welsch 1987, S. 106. Die in diesem Zitat zum Ausdruck kommende wichtige Unterscheidung von Posthistoire und Postmoderne ist auch deswegen von Bedeutung, da Neo Rauch in der Kritik mehrmals als Maler der Posthistoire bezeichnet wird. So etwa von Gottfried Boehm, der die Meinung äußert Neo Rauchs Malerei „*situiert sich in einer Posthistoire.*“ (Gottfried Boehm, in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 36.)

⁴²⁵ Neo Rauch, zitiert aus: Schwenk 2001, S.115.

⁴²⁶ Mack 2001, S. 21.

Traumgeschehens“ im nächsten Abschnitt analysiert werden.⁴²⁷

⁴²⁷ Neo Rauch, zitiert aus: Interview Metropolitan Museum of Art 2007, s.p.

II.4) Visuelle Intertextualität: Die Mechanik des Traumgeschehens

Bisher konnte aufgezeigt werden, dass Geschichte in den Werken Neo Rauchs eine Verortung im *historischen Imaginären* erfährt, welches als „*unabschließbare Signifikantenpraxis*“, resultierend aus der Spannung zwischen dem Funktions- und Speichergedächtnis einer Gesellschaft, definiert wurde.⁴²⁸ Die von Neo Rauch über seine Malerei angestrebte Teilhabe an der Dynamik der kulturellen Gedächtnisprozesse ist der im Zuge des Arbeitsprozesses erfolgende „*erinnernde Dialog*“, der auf dem Gedächtnismodell der Spur basiert.⁴²⁹ Jener Dialog, der als ein affirmatives Verfahren der Aneignung beschrieben wurde, führt bezogen auf die Darstellungen Neo Rauchs dazu, dass die Repräsentationslogik im Sinne einer „*Substanz-Mimesis*“ dekonstruiert wird, seine Bilder jedoch gleichzeitig als Projektionsflächen für Vorstellungsinhalte des kollektiven Bildgedächtnisses agieren.⁴³⁰ Der Sinn dieser anamnestischen, fiktiven Darstellungen scheint sich jedoch in der Betrachtung einer eindeutigen Festlegung zu entziehen. Ihre Vieldeutigkeit scheint vor allem aus der spezifischen künstlerischen Verarbeitung der im Zuge des Malprozesses gewonnenen, unwillkürlichen Erinnerungsbilder auf der Bildfläche zu resultieren. Diesem malerischen Transformationsprozess soll im Zuge dieses Abschnittes über die vom Künstler getätigte Analogiebildung zwischen seiner Methode der Bilderzeugung und der Mechanik des Traumgeschehens nachgegangen werden. Darüber soll die Multivalenz der Bilder als bewusste Intention des Künstlers herausgearbeitet sowie die Lesbarkeit von Geschichte in den Werken Neo Rauchs auf ihre endgültige Charakterisierung und die zugrundeliegende Repräsentationsweise zurückgeführt werden.

Wie bereits erwähnt, sieht Neo Rauch die auf der Bildfläche über die Malerei geleistete Überarbeitung und Angleichung an die unwillkürlichen Erinnerungsbilder „*als die Fortsetzung des Traumes mit anderen Mitteln.*“⁴³¹ Dass Neo Rauch damit nicht das Bestreben artikuliert Traumerinnerungen nachzumalen, hilft das folgende Zitat des Künstlers zu verdeutlichen:

„Es geschieht tatsächlich nur sehr selten, dass ich Traumerfahrungen direkt in meine Arbeit einfließen lasse. Es ist vielmehr so, dass die spezifische Mechanik des Traumgeschehens, seine „verwirrend plausiblen“ Übergänge zwischen eigentlich unvereinbaren Sphären, sowie seine tiefenpsychologisch relevante Interpretierbarkeit in gewissen Anteilen auch charakteristisch für meine Methode der Bilderzeugung sind. Insofern versuche ich, die nährstoffreichen Sedimente des unterschweligen Bildarchivs auch im Wachzustand anzuzapfen und deren Bestandteile zu letztlich sinnfälligen

⁴²⁸ Lachmann 1984, S. 518.

⁴²⁹ Lachmann 1984, S. 518.

⁴³⁰ Lachmann 1984, S. 518.

⁴³¹ Neo Rauch, zitiert aus: Gingeras 2002, S. 98.

*Bildorganismen zu verweben.*⁴³²

Diese Aussage des Künstlers zeigt auf, dass die Möglichkeit der Analogiebildung zwischen der Mechanik des Traumgeschehens und seiner Methode der Bilderzeugung für ihn darin besteht, dass er den Traum als einen Vorgang der Beschäftigung mit Vorstellungen und Erinnerungen im Sinne eines spezifischen Denkprozesses, dessen Denkergebnisse sich bildhaft artikulieren, versteht. Das Verhältnis von Traum und Wachen gelten dem Künstler dementsprechend als - auch im Wachzustand erfahrbare - Modifikationen des Denkens und der Wahrnehmung.

Die Darstellung dieser Auffassung findet sich exemplarisch in Neo Rauchs Werk *Interview* (2006), (Abb.28), das über das Zitat Josef Albers *Homage to the Square* (1950), (Abb.29), den Wechsel der Wahrnehmung zwischen Wachwelt und Traum mit zwei unterschiedlichen, nicht vermittelbaren Formen des Denkens und der Kommunikation gleichsetzt. In einem Zimmer sitzen sich zwei Männer gegenüber, die, in Schlaf versunken, in ihren Bewegungen von zwei Gestalten geführt werden. Der rechte Mann mit blauem Jackett und weißer Hose kann aufgrund der, auf dieser befindlichen Farbspuren als Künstler identifiziert werden, der ihm gegenüber sitzende Mann in einem roten Anzug als Interviewer, dem sein Tonbandgerät aus den Händen gegliedert ist. Wiederum werden über die Raumstruktur Schichtungen aufgebaut und verschiedene Bereiche unterschiedlicher Qualitäten generiert. Dies geschieht analog der Bedeutung der innerhalb der Bildfläche zitierten *Homage to the Square* (1950), (Abb.29) Josef Albers. Josef Albers untersuchte in jener Serie die Irritationen, denen die Wahrnehmung von Kunst unterliegt. In Betrachtung seiner Bilder springt die Wahrnehmung der Quadrate, die je nach Blickwinkel und Farbgebung in die Tiefe der Bildfläche führen oder sich den BetrachterInnen optisch entgegenstrecken. Diesen Modifikationen der Wahrnehmung entspricht auch die unterschiedliche Struktur der zweifach zitierten *Homage to the Square* (1950), (Abb.29) im Bild *Interview* (2006), (Abb.28). Das links im Bildrand, an der weißen Wand montierte Zitat Albers, wölbt sich den BetrachterInnen entgegen. Dem entspricht auch die Struktur der weißen Wand. Eigentlich Fortsetzung des Fensterrahmens im Hintergrund verläuft sie parallel zur linken Bildkante und bildet damit den nächstgelegenen Punkt zu den BetrachterInnen aus. Das zweite Zitat vollzieht aufgrund der leicht abgeänderten Farbnuancen die gegenteilige Bewegung. Das blaue Quadrat erscheint nicht als höchster, sondern als tiefster Punkt der Staffelung. Der Zug in die Tiefe wird damit unterstrichen, dass das Bild als Box dargestellt wird, aus der eine amorphe, schlauchartige Struktur in den Umraum kriecht. Über die Adaption Josef Albers *Homage to the Square* (1950), (Abb.29) thematisiert Neo Rauch innerhalb dieses Werkes die Modifikationen der Wahrnehmung im Wechsel von bewusstem

⁴³² Neo Rauch, zitiert aus: Interview Metropolitan Museum of Art 2007, s.p.

Denken in der Wachwelt zum Denkvorgang des Traums. Dieser Wechsel spiegelt sich in der motivischen Gegenüberstellung von Nacht im Außenraum und hell erleuchtetem Zimmer, zwischen realistischer Zimmerdarstellung und einer von Wasser überschwemmten rechten Bildhälfte, die amorphen Wesen Raum gibt, wider. Der Wechsel von Wachen und Traum wird jedoch nicht räumlich oder psychologisch gedacht, sondern, bezogen auf die unangenehme Interviewsituation, als zwei einander entgegengesetzte Denkweisen charakterisiert.⁴³³ Der Interviewer, angeführt durch eine Figur, dessen Schlaf der Vernunft Ungeheuer hervorbringt und der, dem Bereich des Traums zugeordnete Künstler, finden dementsprechend keine gemeinsame Kommunikationsebene.⁴³⁴ Dass Neo Rauch die Mechanismen der Traumarbeit für seine Methode der Bildgestaltung produktiv machen will, kann daher, mit den Worten Georges Didi-Hubermans, in der Intention des Künstlers gesehen werden, innerhalb seiner Werke *„eine Ambiguität zu bewahren“*, eine irreduzible Mehrdeutigkeit, um in deren Betrachtung und damit *„innerhalb der Vernunft selbst eine Erinnerung an ihre »Ungeheuer« wachzurufen, wenn man so sagen kann.“*⁴³⁵

Um der These nachzugehen, dass sich die Multivalenz Neo Rauchs Werke, der attestierten Engführung seiner Methode der Bilderzeugung mit der Traumarbeit verdankt, ist es in einem ersten Schritt notwendig, auf die von Sigmund Freud geleistete Charakterisierung der Mechanismen der Traumarbeit einzugehen. In weiterer Folge sollen jene als methodische Kategorien benützt werden, um sich der formalen Gestaltung Neo Rauchs Werke anzunähern. Die Parallelisierung der formalen Gestaltungsprinzipien Neo Rauchs Werke mit den Mechanismen der Traumarbeit wird dadurch erleichtert, dass Sigmund Freud betont, dass das spezifische Charakteristikum des Denkprozesses des Traumes, an dem Neo Rauch über seine Methode der Bilderzeugung zu partizipieren gedenkt, nicht in dem von ihm erzeugten semantischen Inhalt, sondern in seiner spezifischen Form zu sehen, die aus der Traumarbeit resultiert.

*„Der Traum ist im Grunde nichts anderes als eine besondere Form unseres Denkens, die durch die Bedingungen des Schlafzustandes ermöglicht wird. Die Traumarbeit ist es, die diese Form herstellt, und sie allein ist das Wesentliche am Traum, die Erklärung seiner Besonderheit.“*⁴³⁶

⁴³³ Nach Aussage Neo Rauchs diene jenes Bild der Thematisierung einer Interviewsituation, konkreter *„[...] der Unlust auf Interviews. Auf eine Art von Gespräch, das sich nicht entzündet, weil zwei einander nur belauern.“* Siehe dazu: Büscher 2005, S. 65.

⁴³⁴ Jene Figur ist eine Motivwiederholung aus dem Werk *Ungeheuer* (2006) des Zeitraumzyklus, für welche Neo Rauch die Nähe zu Goyas *Der Schlaf der Vernunft bringt Ungeheuer hervor* (um 1799) explizit betont. Siehe dazu: Neo Rauch, in: Schimke 2006, s.p.

⁴³⁵ Didi-Huberman 1999, S. 180.

⁴³⁶ Freud 1991, S. 499, Anm. 1.

Den Denkvorgang des Traumes beschreibt Sigmund Freud als einen Prozess der Regression. Während der bewusste Denkvorgang innerhalb des von Freud beschriebenen psychischen Apparats einen progredienten Weg vom Wahrnehmungsbewusstsein bis zu seinem motorischen Ende verfolgt, schlägt der Traumvorgang gleichsam eine rückläufige Bewegung ein, durch die ein unbewusster Wunsch, dem Prinzip der *Rücksicht der Darstellbarkeit* folgend, in ein visuelles, sich scheinbar real ereignendes Erlebnis umgewandelt wird.⁴³⁷ Seinen regredienten Charakter teilt der Traum mit dem Prozess der bewussten Erinnerung, der sich ebenfalls durch ein Rückschreiten im psychischen Apparat, von einem Vorstellungsinhalt oder Gedanken „auf das Rohmaterial der Erinnerungsspuren, die ihm zugrunde liegen“, vollzieht.⁴³⁸ Doch der Trauminhalt und das bewusste Erinnerungsbild unterscheiden sich nicht nur dadurch, dass im Traum der Zugriff auf in den Dauerspuren unseres Gedächtnis abgelagertes Erinnerungsmaterial, das „der Erinnerungsfähigkeit im Wachen entzogen war“, möglich ist, sondern in erster Linie durch ihre formalen Charakteristika vehement.⁴³⁹ Die formale Eigenheit des Traumbildes resultiert aus der Traumarbeit, welche den adäquaten Ausdruck der Traumgedanken, von Freud als latenter Trauminhalt bezeichnet, über verschiedene Mechanismen, wie etwa das bereits erwähnte Prinzip der *Rücksicht auf Darstellbarkeit*, in die lückenhafte Bilderschrift - das Bilderrätzel⁴⁴⁰ des Traumes - welches wir nach dem Erwachen erinnern, den manifesten Trauminhalt, übersetzt. Latenter und manifester Trauminhalt erscheinen nach Freud demnach als zwei verschiedenartige Ausdrucksweisen oder „Sprachen“ desselben Inhalts deren „Fügungsgesetze“ man durch den Vergleich von „Original und Übersetzung“ verdeutlichen kann.⁴⁴¹ Diese Übersetzungsleistung ist notwendig, da die Traumgedanken, bei denen es sich um verdrängte, aus der biographischen Geschichte bedingte Wünsche handelt, durch eine Zensur an das Vordringen in das Bewusstsein abgehalten werden. Daher sprengt die Traumarbeit über ihre Mechanismen die einfache Repräsentationslogik und bewirkt die „Traumentstellung“⁴⁴² jener mit dem verdrängten Wunsch verbundenen Vorstellungsrepräsentanzen, sodass die Traumgedanken stets nur in *verkleideter*⁴⁴³ Form im manifesten Trauminhalt aufscheinen. Dies ist der Grund, weshalb als entscheidendes Charakteristikum des Traumes nicht dessen semantischer Inhalt, sondern die durch ihn ausgedrückte besondere Form seines Denkens bezeichnet werden kann.

⁴³⁷ Siehe dazu: Freud 1991, S. 341-350.

⁴³⁸ Freud 1991, S. 533.

⁴³⁹ Freud 1991, S. 28.

⁴⁴⁰ Sigmund Freud vergleicht den manifesten Trauminhalt mit der Bilderschrift eines „Rebus“. Siehe dazu: Freud 1991, S. 284f. Die Metapher des Traumbildes als Rebus wird von Jean-François Lyotard zu Charakterisierung postmodernen Malerei herangezogen. Siehe dazu: Lyotard 1986b, S. 110-111.

⁴⁴¹ Freud 1991, S. 284.

⁴⁴² Freud 1991, S. 149.

⁴⁴³ Freud 1991, S. 173: „Der Traum ist die (verkleidete) Erfüllung eines (unterdrückten, verdrängten) Wunsches.“

Als Ausgangsmaterial dienen der Traumarbeit oftmals rezente und damit indifferente Eindrücke vergangener Tage, welche jedoch in der Regel bloß der Maskierung der latenten Traumgedanken dienen. Denn die Zensur benutzt den Mechanismus der *Verschiebung*, durch den sich die Bedeutung und Intensität einer Vorstellung von dieser lösen und auf andere, weniger intensive Vorstellungen bzw. indifferente Eindrücke übertragen werden kann. Auf diese Weise scheint der manifeste Trauminhalt „anders zentriert“ als die Traumgedanken, da im Trauminhalt die wichtigsten Elemente der Traumgedanken durch scheinbar triviale und indifferente Tagesreste ersetzt dargestellt werden.⁴⁴⁴ Auf diese Weise spiegeln sich im manifesten Trauminhalt nicht mehr die konflikthafteren Geschehnisse der Vergangenheit wider, sondern indifferente Eindrücke, die jedoch in einer assoziativen Beziehung zu den mit den latenten Gedanken verbundenen Vorstellungen stehen.⁴⁴⁵ Die *Verschiebung* ist somit jene wesentliche Funktion der Traumarbeit, die die Übersetzung der latenten Traumelemente gewährleistet, die in dieser entstellten Form in den Trauminhalt gelangen können. In der Gestaltung des manifesten Trauminhaltes geht jedoch der Mechanismus der *Verschiebung* mit jenem der *Verdichtung* Hand in Hand.⁴⁴⁶ Den Vorgang der *Verdichtung* beschreibt Freud im Vergleich zu Francis Galtons Verfahren der Mischfotografie⁴⁴⁷ als einen Prozess der Überlagerung, indem ein einziges manifestes Traumelement den Bedeutungsgehalt anderer Vorstellungen verschiedener Assoziationsketten vertritt, an deren Kreuzung es sich als „Knotenpunkt“⁴⁴⁸ befindet. Der Mechanismus der *Verdichtung* bildet damit ein „mittleres Gemeinsames“⁴⁴⁹ im Sinne von Sammelbildern, „Sammel- und Mischpersonen“⁴⁵⁰ oder neuen Wortschöpfungen, durch die die latenten Traumgedanken einen gemeinsamen, neuen und von der Zensur gebilligten Sinn bekommen. Allerdings geschieht dies unter Verlust bestimmter Wesensmerkmale sowie zugunsten der Verstärkung gemeinsamer Aspekte, sodass „die gemeinsamen Züge verstärkt hervortreten, die nicht zusammenstimmenden einander auslöschen und im Bilde undeutlich werden.“⁴⁵¹ Bewirkt der Mechanismus der *Verschiebung* eine andere Zentrierung des Trauminhalts, so ist die *Verdichtung*, die die indifferenten, von der Zensur nicht aufgehaltene

⁴⁴⁴ Freud 1991, S. 309.

⁴⁴⁵ Freud unterscheidet noch nicht zwischen verschiedenen Typen der assoziativen Verknüpfung und spricht sowohl von Assoziation in Hinblick auf Ähnlichkeit sowie in Hinblick auf Kontiguität. Erst Jaques Lacan setzt den Mechanismus der *Verschiebung* mit dem rhetorischen Verfahren der Metonymie, die *Verdichtung* mit jenem der Metapher gleich. Eine Unterscheidung die für die Analyse Neo Rauchs Werke entscheidend sein wird. Siehe dazu: Laplanche/ Pontalis 1986, S. 605.

⁴⁴⁶ So begünstigt der Mechanismus der *Verschiebung* die *Verdichtung* „in dem Maße, in dem die *Verschiebung* längs zweier Assoziationsketten zu Vorstellungen [...] führt, die Kreuzungen bilden.“ (Laplanche/ Pontalis 1986, S. 604.)

⁴⁴⁷ Freud 1991, S. 152: „Es ist wie eine Mischphotographie von Galton, der, um Familienähnlichkeiten zu eruieren, mehrere Gesichter auf die nämliche Platte photographieren ließ.“

⁴⁴⁸ Freud 1991, S. 290.

⁴⁴⁹ Freud 1991, S. 289.

⁴⁵⁰ Freud 1991, S. 299.

⁴⁵¹ Freud 1991, S. 299.

Merkmale der verschiedenen latenten Traumgedanken miteinander verknüpft und dadurch eine Sinnentstellung im Sinne einer Substitution der ursprünglichen assoziativ gegebenen Zusammenhänge mittels Kompression bewirkt, dafür verantwortlich, dass der manifeste Trauminhalt im Vergleich zu den latenten Traumgedanken als „*knapp, armselig, lakonisch*“⁴⁵², also als gleichzeitig verkürzte wie auch „*überdeterminierte*“⁴⁵³ Übersetzung derselben, wirkt.

Die antithetischen jedoch eng zusammenarbeitenden Prinzipien einer *Verschiebung* der psychischen Intensitäten, sowie die Generierung neuer Wertigkeiten durch die, in Folge der *Verdichtung* erzeugte Überdeterminierung der Traumelemente, gelten Sigmund Freud als „*die beiden Werkmeister, deren Tätigkeit wir die Gestaltung des Traumes hauptsächlich zuschreiben dürfen.*“⁴⁵⁴ Um die aus den Mechanismen der Traumarbeit resultierende Struktur des manifesten Traum Inhaltes und die sich darin äußernde Beziehung zwischen manifesten und latenten Traumelementen zu beschreiben greift Sigmund Freud auf die Gewebemetapher zurück. Das Traumbild gilt ihm als „*Webermeisterstück*“ mit verdichteten „*Knotenpunkten*“, wobei der Beziehung zwischen den manifesten und latenten Ebenen des Traumes ein hoher Grad an Komplexität zu eigen ist, denn es gilt:⁴⁵⁵

„*Nicht nur die Elemente des Traums sind durch die Traumgedanken mehrfach determiniert, sondern die einzelnen Traumgedanken sind auch im Traum durch mehrere Elemente vertreten. Von einem Element des Traums führt der Assoziationsweg zu mehreren Traumgedanken, von einem Traumgedanken zu mehreren Traumelementen.*“⁴⁵⁶

Seine abschließende Gestaltgebung erfährt der Traum jedoch erst durch die *sekundäre Bearbeitung* im Zuge seiner Reproduktion im Wachzustand, die den manifesten Trauminhalt zu jener „*fragmentarisch scheinenden Erinnerung, die sich nach dem Erwachen an ihn einstellt*“, formt.⁴⁵⁷ Jene bruchstückhaften Traumerinnerungen, die dem Bewusstsein im Wachzustand unzugänglichen Gehalt in entstellter Form visualisieren, setzt Neo Rauch in Analogie zu den unwillkürlichen Erinnerungsbildern, deren formale Charakteristika er über die malerischen Mittel auszudrücken gedenkt.

⁴⁵² Freud 1991, S. 285.

⁴⁵³ Elisabeth Roudinesco und Michel Plon beschreiben die durch die *Verdichtung* geleistete Sinnentstellung in Bezug auf deren Lektüre im manifesten Trauminhalt mit „*der Lektüre eines Textes, bei der man nur die kursiv oder fett gedruckten Worte liest, in der Annahme, sie allein seien der Sinn des Textes.*“ (Roudinesco/ Plon 2004, S. 1086.)

⁴⁵⁴ Freud 1991, S. 312.

⁴⁵⁵ Freud 1991, S. 289f.

⁴⁵⁶ Freud 1991, S. 290. Aufgrund dieser Tatsache darf die *Verdichtung* nicht als einfache Zusammenfassung verstanden werden, denn es „*gibt keinen gemeinsamen Bezugspunkt für das manifeste Element und jede seiner Bedeutungen, die es repräsentiert: es faßt sie folglich nicht zusammen, wie das ein Begriff tun würde.*“ (Laplanche/ Pontalis 1986, S. 580f.)

⁴⁵⁷ Sigmund Freud, zitiert aus: Mertens 2003, S. 49; vgl. dazu: Freud 1991, S. 482-500.

„Die Wahrnehmungen aus dem Augenwinkel heraus kommen ja eigentlich in ihrer poetischen Substanz den Traumbildern gleich.“⁴⁵⁸

Es scheint daher naheliegend, dass Neo Rauch bestrebt ist, sich in der Gestaltung seiner Bilder, den von Sigmund Freud beschriebenen Mechanismen der *Verdichtung* und *Verschiebung* im übertragenen Sinn - als Fortsetzung des Traums mit malerischen Mitteln - zu bedienen, um die Struktur seiner Werke den von ihm gesuchten unwillkürlichen Erinnerungsbildern anzugleichen. Zwischen dem Traumbild und dem mnemonischen Bild, die in ähnlicher Weise verbergen, verstellen, Vergangenheit bewahren und dennoch neue Bedeutungsfelder generieren, konstatiert Neo Rauch eine Parallele, wobei in den bisherigen Analysen deutlich wurde, dass diese beiden vergleichbaren visuellen Formen unterschiedliche Aspekte fokussieren.⁴⁵⁹ Das Erinnerungsbild streicht den Aspekt der Aneignung, der Bewahrung und Repräsentation des Vergangenen hervor, welcher im vorigen Kapitel, basierend auf dem Gedächtnismodell der Spur, für die Werke Neo Rauchs produktiv gemacht wurde. Bereits dort wurde deutlich, dass das Erinnerungsbild immer ein Element der Transformation mit einschließt. Auf dieses Moment der Verstellung sowie die Thematik des Verbergens, der Generierung von latenten Bedeutungsebenen und der darüber geleistete Erzeugung von Multivalenz die beim Traumbild in den Vordergrund rücken, kann nun forcierter Rücksicht genommen werden. Um der, durch Neo Rauch ausgesprochenen Parallelisierung beider Blickpunkte in der Analyse seiner Werke in gleicher Weise gerecht zu werden, soll ein in Bezug auf die Analyse des Werkes *Nexus* (2006), (Abb.18) geäußerte Gedanke bezüglich der Struktur Neo Rauchs Bilder erneut aufgegriffen und weiterverfolgt werden. Bereits in diesem Zusammenhang wurde konstatiert, dass Neo Rauchs Werke als intertextuell organisierte Darstellung verstanden werden können, in der, durch die Verweiszusammenhänge zwischen den Bildfragmenten in der sichtbaren Darstellung, aber auch auf einer indirekten, nicht-präsenten Ebene des Werkes, multiple, betrachterabhängige Bedeutungshorizonte erschlossen werden.⁴⁶⁰

Trotz der Mediendifferenz⁴⁶¹ ist die zwischen Intertexten und Neo Rauchs Gemälden bestehende Vergleichsbasis ersichtlich, denn beide bewahren und verbergen Referenzen auf kulturelle Objektivationen, *„sie drängen in die Latenz [...], indem sie die manifeste Zeit des Textes und die Zeiten der Prätexte verschränken, sie suspendieren die „Originalbedeutung“, indem sie neue Prozesse der*

⁴⁵⁸ Neo Rauch, zitiert aus: Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 2007, S. 85.

⁴⁵⁹ Siehe dazu: Lachmann 1990, S. 37.

⁴⁶⁰ Siehe dazu: Kapitel II.1.

⁴⁶¹ An dieser Stelle ist nochmals auf das Argument Stefan Schmidt Wulfens verwiesen, der den Aspekt der Intertextualität, als medienübergreifenden, auch die Malerei betreffenden Impuls zeitgenössischer *„nichtlinearer Künste“* definierte. Siehe dazu: Wulfen 2001, S. 49-61.

Sinnggebung in Bewegung setzen“ und nicht zuletzt zeigen sie in ihrer Repräsentationsstruktur eindeutige Parallelen zum Erinnerungsbild, wie auch zum Traumbild auf.⁴⁶² Diesen, für die Analyse Neo Rauchs Werke gesuchten Zusammenhang, fasst die folgende Aussage Andrea Lachmanns prägnant zusammen:

*„Der Intertext - durch welchen Transformationsmodus und Assoziationstyp sein anaphorischer Bezug zum Referenztext auch manifestiert sein mag - gehört in denselben Rahmen der Repräsentation (Verstellung und Verwandlung) wie das mnemonische Bild einerseits und das Traumbild andererseits. Und wie bei diesen liegt auch beim Intertext die semantische Potenz in der Doppelkodierung.“*⁴⁶³

Gleichzeitig zeigt jenes Zitat auch den Weg an, auf welche Weise in der folgende Bildanalyse des Werkes *Vorführung* (2006), (Abb.30), Sigmund Freuds Unterscheidung zwischen manifesten und latenten Traumelementen, sowie die beiden Termini der *Verschiebung* und *Verdichtung* als methodische Kategorien produktiv gemacht werden könne.

Auf Seiten der „*Produktionsintertextualität*“ gilt es mit ihnen wiederholend und vertiefend danach zu fragen, durch welche Strategien der Aneignung Neo Rauch den Kontakt zwischen der manifesten Darstellung seiner Bilder und den nicht-präsenten Subhorizonten etabliert.⁴⁶⁴ Hierfür soll die klar ausdifferenzierte Terminologie Renate Lachmanns herangezogen werden, da vor allem ihre Unterscheidung zwischen „*metonymischer*“ und „*metaphorischer Intertextualität*“, im Sinne spezifischer Verfahren der Aneignung von vergangenen Vorstellungsbildern und deren Beziehung zur manifesten Darstellungsebene, der Komplexität der freudschen Mechanismen der *Verschiebung* und *Verdichtung* gerecht werden kann.⁴⁶⁵ Die Bildanalyse muss sich also primär auf das Verhältnis zwischen den verschiedenen Signifikanten - im Sinne der von Neo Rauch in seiner Malerei transportierten Vorstellungsbilder als Bedeutungsträger - auf der Bildfläche konzentrieren, wobei sie verknüpft werden muss mit „*der grundlegenden analytischen Unterscheidung [...] der beiden Ebenen, auf denen die Beziehungen und Verkettungen der Signifikanten verfolgt werden können, einer syntagmatischen und einer paradigmatischen Ebene.*“⁴⁶⁶

⁴⁶² Lachmann 1990, S. 37.

⁴⁶³ Lachmann 1990, S. 37.

⁴⁶⁴ Lachmann 1990, S. 57.

⁴⁶⁵ Siehe dazu: Lachmann 1990, S. 40; Lachmann 1984; S. 517f. Die Gleichsetzung der freudschen Begriffe der *Verdichtung* und *Verschiebung* mit den rhetorischen Tropen der Metapher und Metonymie erfolgte durch Jaques Lacan. Basierend auf der Semiotik Roman Jakobsen übernahm er diese Termini um gegen eine biologistische Definition des Unbewussten, jenes als Sprache zu definieren. Siehe dazu: Evans 2002, S.186-188 und 190-192; Roudinesco/ Plon 2004, S. 939f. Nach Roman Jakobsen erfolgt die Bildung von Metonymien auf der syntagmatischen Ebene, die Metaphernbildung auf der paradigmatischen Ebene von Texten. Siehe dazu: Roman Jakobsen, in: Havenkamp 1996, S. 163-174.

⁴⁶⁶ Wenk 1996, S. 70.

Dies ermöglicht in Bezug auf die „Rezeptionsintertextualität“⁴⁶⁷ die viel zitierten „Rätselbilder“⁴⁶⁸ Neo Rauchs, die, wie die bisherigen Bildanalysen deutlich zu machen suchten, ihren Gehalt nie illustrieren, sondern vielmehr diesen Gehalt über ihre spezifische formale Gestaltung, die ihnen einen mehrdeutigen Charakter verleiht, selbst herstellen, aus einer neuen Perspektive zu betrachten. Statt seinen Werken, die trotz der figurativen Elemente die einfache Repräsentationslogik unterminieren, einen Sinn »an sich« abzusprechen, kann über die, von Sigmund Freud beschriebene Komplexität der verschiedenartigen Beziehungen zwischen manifesten und latenten Traumelementen, der Frage nach der Bedeutungsgenerierung in Neo Rauchs Werken nachgegangen werden, um die Multivalenz seiner Bilder als bewusste Intention des Künstlers herauszuarbeiten, und auf die ihr zugrundeliegende Repräsentationsweise zurückzuführen.

Der erste Blick auf die konkrete, manifeste Darstellungsebene des Werkes *Vorführung* (2006), (Abb. 30), die im Folgenden als die syntagmatische Ebene seiner Werke bezeichnet werden soll, zeigt eine am Stadtrand oder in einem Park aufgebaute Bühnenkonstruktion auf der linken Bildhälfte sowie den vor dieser Schaubühne aufgebauten, die restliche Bildfläche ausfüllenden Tisch inklusive der dargestellten Protagonisten.⁴⁶⁹ Auf der Bühne scheinen ein Zauberkünstler und seine Assistentin einen Trick vorzuführen, der jedoch keine Begeisterung bei den Zuschauern auszulösen scheint. Diese stehen um den Tisch herum, oder sitzen auf Bierkisten, die als provisorische Sitzgelegenheiten fungieren. Ihr Interesse gilt jedoch weder dem Bühnengeschehen, noch dem Essen, das bereits von Fliegen umkreist wird, sondern sie sind ganz in ihren gegenseitigen, mehr oder weniger paradox wirkenden Interaktionen gefangen. Direkt vor der Schaubühne steht eine, an die Ikonographie des sozialistischen Arbeitertypus erinnernde Rückenfigur, die den BetrachterInnen damit als primäre Identifikationsfigur dient, auch da deren linker Arm in einen blau-violetten Farbwulst ausläuft, der bis zum Bildrand reicht und den Blick in das Bild leitet. Mit seinem rechten Arm holt jener Protagonist zum Schlag mit einem Baseballschläger auf den vor ihm stehenden Mann aus, der ihm mit seiner linken, im Zeigegestus erhobenen Hand auf den Quader und die Kugel, das Ergebnis des Zaubertricks des Schaustellers auf der Bühne, aufmerksam machen will. Seinen rechten Arm seltsam um die Taille geschwungen, sticht er mit einem Stock - scheinbar ohne es zu merken - die hinter ihm sitzende, androgyne Gestalt in die Bauchhöhle, der gleichzeitig ein Mann mittleren Alters mit Mütze eine

⁴⁶⁷ Lachmann 1990, S. 57.

⁴⁶⁸ Hofmann 2006, S. 20f.

⁴⁶⁹ Es gilt sich von dem aus der Semiotik stammenden Begriff der syntagmatischen Ebene, der dort die lineare Verkettung der einzelnen Wörter bezeichnet, nicht verwirren zu lassen. Umgelegt auf den Bereich der Malerei bezeichnet jener Terminus die Kombination der einzelnen Bildelemente auf der sichtbaren Ebene der Darstellung, welche „durch das Prinzip der Kontiguität, der Angrenzungen, der Verknüpfungen“ charakterisiert ist. (Held/Schneider 2007, S. 369, Anm. 910.) Es wird hier also keine, den bisherigen Beobachtungen widersprechende, lineare Narrationsebene in die Analyse der Werke Neo Rauchs eingeführt.

kettenähnlich Schnur aus dem Hals zieht. Der am hinteren Ende des Tisches sitzende Zuschauer, stützt seinen Kopf, auf dem er einen Haarreifen mit Hörnern trägt, deprimiert am Arm ab, während ihm die ihm gegenüber sitzende Frau zum Trost den Arm auf den Rücken legt. Keiner der Protagonisten scheint dabei die einstürzenden Häuser im Hintergrund des Bildes, denen eine Frau ein geöffnetes, unbeschriebenes Buch entgegenhält, wahrzunehmen.⁴⁷⁰

Auch bei dieser scheinbar zusammenhängenden Szenerie des Werkes *Vorführung* (2006), (Abb.30) handelt es sich um eine collageartige Kombination einzelner aus unterschiedlichen Seins- und Zeitebenen stammenden Motivfragmenten und Protagonisten. Diese Polyvalenz wird über spezifische, auf der Bildfläche verstreute Elemente, Attribute und Strukturen mit Wiedererkennungswert signalisiert, die man in der Terminologie Renate Lachmanns auch als „Referenzsignale“ bezeichnen könnte.⁴⁷¹ Als Referenzsignale stören sie die scheinbare Einheit der Gesamtdarstellung und weisen, Markierungen gleich, auf fremde, in der Darstellung nicht präsente Kontexte und Bedeutungspotentiale hin, auf deren Folie sie agieren.

Die Aneignung dieser kulturellen Objektivation über einen unwillkürlichen Erinnerungsprozess, auf die im letzten Abschnitt besonderes Augenmerk gelegt wurde, soll nun in Bezug auf Sigmund Freuds Mechanismus der *Verschiebung* erneut thematisiert werden, um die Art der dadurch geschaffenen Verbindung zwischen der manifesten Darstellungsebene und den implizierten Subhorizonten genauer zu analysieren. Es ist auffällig, dass jene Repliken sich weniger durch ihr Ähnlichkeitsverhältnis - jenes wird bereits durch die bewusst künstliche Farbgebung unterlaufen - als durch ihre Kontiguitätsbeziehung zu einem bestimmten, durch sie evozierten Kontext, auszeichnen, aus dem sie in einem destrukturierenden Eingriff gelöst wurden, um für das Werk *Vorführung* (2006), (Abb.30) usurpiert zu werden.⁴⁷² Erneut fallen, durch den einen Reitanzug mit Zylinder tragenden Zauberkünstlers auf der Bühne sowie durch die Kleidung der androgynen Gestalt, welche in der Bildmitte auf einer Bierkiste am Tisch sitzt, Reminiszenzen zur Romantik ins Auge. Der am hinteren Ende des Tisches platzierte Zuschauer, der seinen Kopf deprimiert am Arm abstützt, wirkt einerseits aus dem Alltag gegriffen, irritiert jedoch durch seine an König Midas und andere literarische Gestalten erinnerten Eselsohren

⁴⁷⁰ Zur Bedeutung des unbeschriebenen Buches als Gedächtnismetapher siehe: Kapitel II.2.

⁴⁷¹ Lachmann 1990, S. 60: „Das Referenzsignal, eigentlich die Markierung, die die Doppelkodierung manifestiert (Störung der Textisotopie), zeigt hauptsächlich zwei Beziehungen zwischen manifestem und Referenztext an, die - mit bekannten Begriffen - als Kontiguitäts- und als Similiaritätsbeziehung bezeichnet werden können.“

⁴⁷² Lachmann 1990, S. 60: „Die Kontiguitätsbeziehung liegt vor, wenn ein konstitutives Element eines fremden Textes (seine thematische, sequenziell-narrative oder stilistische Ebene betreffend) im manifesten Text wiederholt wird, das den Referenztext als ganzen evoziert, oder wenn eine signifikante Textstrategie eines fremden Textes repräsentiert wird, die den Referenztext in seiner Zugehörigkeit zu einer Poetik, zu einer literarischen Konvention mit spezifischen, stilistischen, thematischen oder narrativen Mustern aufruft.“

und die auf seinem Kopf, auf einem Haarreifen angebrachten Hörner. Es sind jedoch nicht nur aus dem kollektiven Bildgedächtnis selektierte Reminiszenzen im Werk *Vorführung* (2006), (Abb.30) auszumachen. Auch Bildelemente aus der eigenen Werkgeschichte des Künstlers, aus ihrem ursprünglichen Werkzusammenhang gerissen, erscheinen im Werk *Vorführung* (2006), (Abb.30) erneut. So findet sich etwa der Baseballschläger, mit dem die direkt neben der Bühne platzierte Rückenfigur zum Schlag ausholt, auch in den, im ersten Kapitel dieser Arbeit besprochenen Werke *Lehre* (1999), (Abb.7) und *Los* (1999), (Abb.13) und weist somit auf eine thematische Kontiguität hin. In dieser, für die BetrachterInnen zentralen, Identifikationsfigur mit Baseballschläger werden auch ikonographische Muster adaptiert, da der Mann mit Baseballschläger in seiner Gestaltung an den sozialistischen Arbeitertypus gemahnt. Aber auch durch signifikante Haltungen anderer Figuren, wie jene der Schaustellerin auf der Bühne die darüber einer Allusion eines Madonnenbildes gleicht, unterstreichen die Zugehörigkeit der Bildfragmente zu einem bestimmten Code, sei er religiöser oder sozialistischer Art.

Für alle Bildelemente kann somit gesagt werden, dass über diese „*pars-pro-toto-Relation[en]*“⁴⁷³, die die „*ganz offensichtlich metonymische Orientierung*“⁴⁷⁴ Neo Rauchs Werke offenbaren, und dementsprechend auch in Analogie zu Sigmund Freuds Prinzip der *Verschiebung* verstanden werden können, der gesamte mit ihnen zusammengehörige Kontext inklusive seiner Bedeutungspotentiale indirekt evoziert wird. Da die einzelnen Bildfragmente jedoch nichts über den Grund ihrer Adaption in den neuen Kontext des Werkes *Vorführung* (2006), (Abb.30) aussagen, inszenieren diese, trotz ihre Übertragung in scheinbar unsere Gegenwart betreffende alltägliche Szenerien, eigene, differenzielle, vor allem auch eigene historische Bedeutungsfelder. Diese „*Stellvertreter*“⁴⁷⁵, wie sie Neo Rauch bezeichnet, unterminieren dadurch die semantische Kohärenz der Gesamtdarstellung, indem sie auf der Bildfläche in eine Verweisbeziehung der Angrenzung und Abstoßung zu den anderen replizierten Fragmenten gebracht werden.⁴⁷⁶ Die in Neo Rauchs Werke etablierte „*metonymische Textur*“⁴⁷⁷ ist somit entscheidend an deren Multivalenz beteiligt, andererseits kann man diese visuellen Metonymien

⁴⁷³ Lachmann 1990, S. 61.

⁴⁷⁴ Roman Jakobsen, zitiert aus: Havenkamp 1996, S. 170.

⁴⁷⁵ Siehe dazu: Gespräch Goethe-Institut Prag 2007, s.p. In diesem Zusammenhang soll daran erinnert werden, dass Sigmund Freud jenen „*psychologischen Vorgang, durch welchen [...] das gleichgültige Erlebnis zur Stellvertretung für das psychisch wertvolle gelangt*“, als „*Verschiebung*“ bezeichnet. Siehe dazu: Freud 1991, S. 188.

⁴⁷⁶ Diese Anordnung der einzelnen Bildelemente bezeichnet Renate Lachmann als „*Kontamination*“: „*Die Kontamination erscheint als Ergebnis der Selektion von Einzelelementen aus verschiedenen Referenztexten (oder von Textstrategien, die verschiedenen Poetiken zugehören) und deren Kombination - im Sinne einer Montage - oder einer Über- und Ineinanderschaltung im manifesten Text. Das heißt, der ursprüngliche Referenzrahmen eines Elements, sein Stellenwert in einer Texttotalität wird aufgegeben und ein Kontakt zu jeweils anderen fremdtextlichen Elementen hergestellt. Es entstehen auf diese Weise heterogene Reihen oder Schichten; einem Vorgang der Zerstreung folgt der einer Zusammensetzung zu einem neuen Textkomplex.*“, Lachmann 1990, S. 61.

⁴⁷⁷ Menke 1991, S. 95.

auch als hauptverantwortlich dafür bezeichnen, dass in den Werken Neo Rauchs eine Verbindung zwischen Gegenwart und Vergangenheit aufgebaut wird, aufgrund derer spezifische Vorstellungsinhalte des kollektiven Bildgedächtnisses eine Aktualisierung für die Gegenwart erfahren.⁴⁷⁸

Wie aus der bisherigen Bildanalyse bereits ersichtlich wurde, wird die manifeste Darstellungsebene Neo Rauchs Werke immer schon „*durch eine subtextuelle unterlaufen*“ und beide Ebenen lassen sich nur schwer voneinander abgrenzen.⁴⁷⁹ Dies führt dazu, dass die Lektüre des Werkes automatisch auf eine paradigmatische Ebene kippt, die die einzelnen identifizierbaren Bildelemente gleichsam kompensatorisch wieder in ihren ursprünglichen Rahmen zurückversetzen will. Doch auch hierbei stößt man auf keine eindeutigen Bedeutungen, sondern auf eine Bedeutungsfülle, die aus der ambivalenten Prägung der Bildelemente, die zwischen einem metonymischen und metaphorischen Charakter schwanken, resultiert. Letzterer soll im Folgenden in Analogie zu Sigmund Freuds Begriff der *Verdichtung* interpretiert werden.

Dabei ist nochmals auf die am Tisch sitzende, leicht nach hinten gebeugte androgyne Gestalt in romantischer Kleidung zurückzukommen. In jener Figur überlagern sich mehrere „*Referenzsignale*“⁴⁸⁰, wodurch sie gleichsam als Kreuzungspunkt oder „*Knotenpunkt*“⁴⁸¹ zwischen präsenten Elementen der Darstellung und den impliziten Bedeutungshorizonten agiert, und damit eine „*zunehmende semantische Sättigung*“⁴⁸² erfährt. Von Petra Lewey und Klaus Fischer in Zusammenhang mit „*Schiller*“ gelesen, kann in einem allgemeineren Sinn davon gesprochen werden, dass diese Figur durch ihre Kleidung Assoziationen zur Zeit des Sturm und Drangs, aber auch zur Romantik aufbaut, und damit nicht nur Assoziationen zu Vorstellungsinhalten des kollektiven Bildgedächtnisses, sondern auch zur anderen Werken Neo Rauchs, die sich, dies zeigte der vorige Abschnitt, ausgiebig romantischer Topoi bedienen.⁴⁸³ Ein anderer, werkinterner Assoziationsweg läuft über das Motiv der Kette oder der Schnur, die jener Gestalt durch den hinter ihr platzierten Mann aus dem Mund gezogen wird, zu den Frauengestalten in den Werken *Plazenta* (1993) und *Der Rückzug* (2006), die sich schlingpflanzenähnliche Gebilde aus ihrem Mund ziehen. So wird deutlich, dass in diesem Motiv ein

⁴⁷⁸ Siehe dazu: Lachmann 1990, S. 60: „*Es scheint, als affiziere die im manifesten Text durch die Intertextualität gewonnene Sinnkomplexion auch den Referenztext, als erfasse der sinndynamisierende Prozeß beide Texte, die evozierend-evoziert miteinander in Kontakt treten, [...]*“

⁴⁷⁹ Lachmann 1990, S. 40.

⁴⁸⁰ Lachmann 1990, S. 60.

⁴⁸¹ Freud 1991, S. 290.

⁴⁸² Lachmann 1984, S. 520.

⁴⁸³ Klaus Fischer/ Petra Lewey, in: Kat. Ausst. Museum der bildenden Künste 2010, S. 104.

„mittleres Gemeinsames“⁴⁸⁴ geschaffen wurde, dass mit werkeinternen sowie mit aus dem kollektiven Bildgedächtnis stammenden Vorstellungsinhalten „durch ausgiebige Assoziationsverbindungen“⁴⁸⁵ verknüpft ist, die in einer „Sammel- und Mischperson“ mit „widerspruchsvollen Zügen“ zusammentreffen und gleichsam Neo Rauchs Prinzip der Schichtung folgend überlagert und „aufeinander projiziert“ werden.⁴⁸⁶ In der konkreten Darstellung erfahren diese aus ihrem Kontext gerissenen Vorstellungsinhalte und die mit ihnen verbundenen multiplen Bedeutungshorizonte jedoch aufgrund des Synkretismus in der androgynen Gestalt eine Substitutionierung und artikulieren sich dementsprechend immer nur indirekt, als abwesende Anwesenheit über die Bildmetapher, die sich im Vergleich zur Reichhaltigkeit der von ihr evozierten Bedeutungspotentiale als „lakonisch“ ausnimmt.⁴⁸⁷ Trotzdem bestimmen sie damit den nicht-präsenten Gehalt Neo Rauchs Werke, der aber nur über eine paradigmatische, vertikale Lektüre erschlossen werden kann, die das Dargestellte in seiner prinzipielle Vieldeutigkeit über die ausgelösten Assoziationen mit ähnlichen Gedächtnisinhalten vergleicht.⁴⁸⁸

Wie aus den bereits getätigten Bildanalysen der vorigen Abschnitte deutlich wurde, prägt dieses Prinzip der Schichtung nicht nur die einzelnen Bildmetaphern, sondern die Gesamtstruktur seiner Werke, die durch die Verschachtelung einzelner Raumkompartimente und der Auflösung von Raumgrenzen, unter gleichzeitiger Vervielfachung der Perspektiven, durch die das Bild über mehrere nebeneinander und übereinander bestehen Ebenen strukturiert wird, geprägt sind. An manchen Stellen kommt es zu Verschmelzung dieser Ebenen, etwa wenn die einzelnen Protagonisten mit dem sie umgebenden Raum, aber auch miteinander über das Farbmateriale eine Verbindung eingehen. Dies betrifft im Werk *Vorführung* (2006), (Abb.30) vor allem die Frauengestalt auf der Bühne, deren Füße sich in die gelbe Rauchwolke auflösen, zeigt sich aber auch an anderen Stellen des Bildes, etwa an den beiden kämpfenden Männern vor der Bühne, deren Unterkörper miteinander verschmelzen und daher insgesamt aus einem bläulich-violetten Farbwulst zu entspringen scheinen. Weiters kann auch auf die Schwankungen der malerischen Ausgestaltung hingewiesen werden, durch die einzelne Bildbereiche detailliert ausgeführt, andere, vor allem die Häuserkulisse im Hintergrund des Bildes nur schematisch und flüchtig angelegt werden. Eine vergleichbaren Dialektik ist auch in der differierenden

⁴⁸⁴ Freud 1991, S. 289.

⁴⁸⁵ Freud 1991, S. 290.

⁴⁸⁶ Freud 1991, S. 299.

⁴⁸⁷ Freud 1991, S. 285.

⁴⁸⁸ Zu erinnern ist an dieser Stelle auch an die in Bezug auf die Analyse des Werkes *Nexus* (2006), (Abb.18) getätigte Beobachtung, dass Wörter innerhalb der Werke Neo Rauchs demselben Prinzipien der Schichtung unterworfen sind, wie die Bildzeichen, die im Fall der Schriftzüge in *Nexus* (2006), (Abb.18) durch Auslassungen in der Buchstabenfolge, oder wie im besprochenen Werk *Vorträger* (2006), (Abb.19) durch die bruchstückhafte Wiedergabe des Wortes über dem Eingang der Garage, angezeigt wird. Auch sie können als Versuch einer formalen Annäherung an die Prinzipien der Verdichtungsarbeit gelesen werden, denn, so Sigmund Freud, auch Worte werden vom Traum „wie Dinge behandelt und erfahren dann dieselbe Zusammensetzung wie die Dingvorstellungen.“ (Freud 1991, S. 301.)

Malweise auszumachen, durch die graphisch ausgestaltete Bildpartien mit malerischen Bereichen eine Verbindung eingehen. Es sind jene formalen Prinzipien Neo Rauchs Werke, die man als Adaption des freudschen Prinzips der *Verdichtung* über malerische Mittel verstehen kann. Bereits in der Analyse des Werkes *Nexus* (2006), (Abb.18) wurde darauf hingewiesen, dass diese eine wichtige Rolle in der Erzeugung visueller Vieldeutigkeit spielen und eine eigene Bilddynamik erzeugen, die auf die Vielschichtigkeit der Inhalte verweist, wie sie exemplarisch am Beispiel der androgynen Gestalt in der Bildmitte aufgezeigt wurde.

Gleichzeitig ist es wichtig darauf hinzuweisen, dass diese Figur die mit ihr verbundenen Bedeutungsgehalte nicht symbolisiert. *Verdichtung* erfolgt in den Werken Neo Rauchs nicht im Sinne einer Einschmelzung unterschiedlicher Bedeutungsebenen. Vielmehr schieben sich, so Neo Rauch, innerhalb seiner Werke „*Parallelfelder*“ übereinander, die sich „*nicht berühren*“.⁴⁸⁹ Die Bedeutungspotentiale dieser Parallelfelder sind dabei immer auch in anderen Metaphern der Bildfläche wiederzufinden, denn so trägt zum Beispiel auch der Schausteller oder Zauberkünstler auf der Bühne - auch hier sind also mehrere Vorstellungsinhalte überlagert und gleichzeitig durch die dargestellte Gestalt substituiert - romantische Kleidung. Man fühlt sich in der Betrachtung Neo Rauchs Werke somit an die Charakterisierung des manifesten Trauminhaltes erinnert, indem so Freud mehrere latente Traumgedanken in einem manifesten Traumelement, ein latenter Traumgedanke allerdings auch in mehreren manifesten Traumbildern aufgefunden werden kann.⁴⁹⁰ Vergleichbar laufen somit auch die metaphorischen Projektionen in den Werken Neo Rauchs in zahlreiche Richtungen und generieren implizite Zusammenhänge, denen auf der syntagmatischen Ebene des Werkes über Neo Rauchs Prinzip der Vernetzung Rechnung getragen wird, durch dass die einzelnen Motive über die Farbgebung und die kompositionellen Strukturen miteinander in Zusammenhang gebracht werden, wobei im Werk *Vorführung* (2006), (Abb.30) vor allem über die rosa, violetten, gelben und grünen Farbbereiche eigene Blickachsen und Verbindungslinien aufgebaut werden.

Betrachtet man die dadurch bedingte Oszillation zwischen alltäglicher Szenerie und der Adaption historischen Mustern, so kann zusammenfassend gesagt werden, dass in den Werken Neo Rauchs eine „*metonymische Textur*“, im Sinne des auf der manifesten Ebene der Darstellung artikulierten Neben- und Ineinander von Bildzitaten in einem paradoxen, aber unmittelbaren Näheverhältnis, aufgebaut wird.⁴⁹¹ In jener sind die verdichteten Metaphern eingelassen, die mit den Worten Sigmund

⁴⁸⁹ Neo Rauch, zitiert aus: Mejias 2007, S. 37.

⁴⁹⁰ Siehe dazu: Freud 1991, S. 290.

⁴⁹¹ Menke 1991, S. 95.

Freuds als „Knotenpunkte“⁴⁹² in einem „Weber-Meisterstück“⁴⁹³ definiert werden können, sodass die, durch die „Referenzsignale“⁴⁹⁴ evozierten Bedeutungspotentiale zwischen den konkret dargestellten Signifikanten »gleiten«⁴⁹⁵ und dadurch zu einer gegenseitigen Modellierung des semantischen Inhalts des Werkes führen. Die von Freud verwendete Gewebemetapher korrespondiert mit der konstatierten netzartigen Struktur Neo Rauchs Werke durch die, in sich geschichtete Motive über die, durch die Kompositionsprinzipien oder die Farbgebung bedingten relationalen Beziehungen eine neue Verknüpfung erfahren und dadurch im Kontext der Gesamtszenerie multiple Bedeutungshorizonte generieren, als deren „Stellvertreter“ sie in den „bühnenartigen Szenerien“ der Bildfläche agieren.⁴⁹⁶ Erinnert man sich an die in dieser Arbeit ausgeführte Verwendung der Gewebemetapher durch Neo Rauch, so wird jedoch auch klar, dass er diese netzartige Struktur seiner Werke als Annäherung an das „Flechtwerk“⁴⁹⁷, das ihm die Geschichte bedeutet, definiert, und zeigt in diesem Zusammenhang auf, dass er die entstellten Vorstellungsinhalte und ihre Bedeutungspotentiale im Gesamtkontext des *historischen Imaginären* begreift, und die dadurch bedingte Vielschichtigkeit seiner Bilder als Gleichzeitigkeit verschiedener Zeitebenen im einzelnen Bild definiert, im Sinne einer „Bündelung der Mannigfaltigkeit der Welt in all ihren horizontalen und vertikalen Bezugsfeldern an einem bestimmten Punkt.“⁴⁹⁸ Somit kann weiters geschlossen werden, dass die Mechanismen der Traumarbeit für Neo Rauch als formale Prinzipien fungieren, durch die von ihnen geleistete Gestaltung das Vergangenen indirekt innerhalb alltäglichen Szenerien und damit unserer Gegenwart wahrgenommen werden kann und gleichzeitig eine Transformierung und Aktualisierung erfährt. Neo Rauchs Werke verweisen dementsprechend - zu erinnern wäre an dieser Stelle an das von ihm in seinen Werken adaptierte Gedächtnismodell der Spur - auf Vergangenheit, die ihre Spuren in der Gegenwart hinterlassen hat, „[...] Spuren, die nur in Form der Symptome - Zeichen ihrer entstellten Darstellung im Sichtbaren - lesbar werden.“⁴⁹⁹

Diese Entstellung führt bezogen auf die Sinnkonstitution der Darstellung jedoch zu keiner Sinnentleerung, sondern geradezu im Gegenteil zu einer „*semantischen Explosion*“ in der Berührung der unterschiedlichen Bildebenen.⁵⁰⁰ Da viele dieser Spuren aus den vorangehenden Bildanalysen

⁴⁹² Freud 1991, S. 290.

⁴⁹³ Freud 1991, S. 289.

⁴⁹⁴ Lachmann 1990, S. 60.

⁴⁹⁵ Siehe dazu: Roudinesco/ Plon 2004, S. 940.

⁴⁹⁶ Neo Rauch, zitiert aus: Gespräch Goethe-Institut Prag 2007, s.p.

⁴⁹⁷ Neo Rauch, zitiert aus: Interview Metropolitan Museum of Art 2007, s.p.

⁴⁹⁸ Neo Rauch, zitiert aus: Interview Metropolitan Museum of Art 2007, s.p.

⁴⁹⁹ Weigel 1994, S. 123.

⁵⁰⁰ Lachmann 1990, S. 57.

bereits bekannt sind, so kann auch der semantische Inhalt des Werkes *Vorführung* (2006), (Abb.30) in engen Zusammenhang zu den vorausgehenden Analyseergebnissen dieser Arbeit gestellt werden. Über die Reminiszenzen zur Romantik in ihrer Verbindung mit religiösen Kodierungen scheint ähnlich wie im Werk *Konvoi* (2003), (Abb.27) erneut die Frage nach bestimmten historisch konstruierten Auffassungen von Kunst gestellt zu werden. Dabei wird auch in *Vorführung* (2006), (Abb.30) das Fortwirken der romantischen Utopie des „Kunstwerks“ in den Mythen der Avantgarde⁵⁰¹ aufgezeigt, verbunden mit ihrer Tendenz in „säkulare Kunstreligionen“⁵⁰² zu kippen. Diese Verbindung erfolgt vor allem durch die madonnenähnliche Schaustellerin auf der Bühne, deren Unterkörper in jene gelbe Rauchwolke übergeht, die ihren Endpunkt in der Kugel - die auch Assoziationen zu einer Kanonenkugel auslöst - und den daran anschließenden Kubus findet, der in anderen Werken Neo Rauchs als Chiffre für die avantgardistische Kunst agiert.⁵⁰³ Die Annahme, dass auch in diesem Werk der „*Kampf der Avantgarden*“ thematisiert wird, wird auch durch die an den sozialistischen Arbeitertypus gemahnende zentrale Rückenfigur vor der Bühne unterstützt, auf deren inhaltliche Kontiguität mit dem Werk *Lehre* (1999), (Abb.7), dass wie im ersten Kapitel ausgeführt wurde, den Kampf absolutistischer Kunstdoktrinen im Horizont des Gedankens eines Endes der Malerei thematisiert, bereits hingewiesen wurde.⁵⁰⁴ Auch für Petra Lewey und Klaus Fischer schwebt die „*Frage nach der Bedeutung von Kunst [...] über den Bühnenhelden wie über den Zuschauern, die selbst, auf grünen Bierkästen sitzend, zu Akteuren werden und die Vorführung der Tugenden, Torheiten, Leiden und Laster vollziehen und damit den sittlichen Einfluss der Bühne, die Schiller beschwor, ad absurdum führen.*“⁵⁰⁵

Durch die Zitation dieser, andere Schwerpunkte betonenden Bildinterpretation von Petra Lewey und Klaus Fischer kann der wichtigste Aspekt, die Multivalenz Neo Rauchs Werke betreffend, explizit herausgestrichen werden. Dieser beruht in der Tatsache, dass die Sinnggebung der Werke Neo Rauchs in ihrer dialektischen Struktur nicht vorgeneriert ist, und damit nicht nur einer ständig aktualisierenden Lektüre bedarf, sondern auch in entscheidendem Maß von den jeweiligen BetrachterInnen, und den von ihnen mitgebrachten kulturellen Gedächtnishorizont, abhängt. Die dynamisierte Sinnproduktion in den Werken Neo Rauchs ist kein Gegenstand der Darstellung selbst, besteht doch die Relevanz Malerei für Neo Rauchs Werk gerade in der durch dieses Medium ermöglichten Stillstellung, sondern wird erst im Lektüreprozess von den jeweiligen BetrachterInnen vollzogen und kann damit sowohl als

⁵⁰¹ Siehe dazu: Kapitel I.2.3.

⁵⁰² Liessmann 1999, S. 46.

⁵⁰³ So kann etwa Neo Rauchs Werk *Platz* (2000) in diesem Zusammenhang erwähnt werden.

⁵⁰⁴ Mack 2001, S. 20.

⁵⁰⁵ Klaus Fischer/ Petra Lewey, in: Kat. Ausst. Museum der bildenden Künste 2010, S. 104.

ein betrachterabhängiger als auch unabschließbarer Prozess definiert werden.

Bezogen auf die Lesbarkeit von Geschichte in den Werken Neo Rauchs, kann dementsprechend resümiert werden, dass durch die komplexen Transformationsvorgänge, die Neo Rauchs Werke prägen und die - vergleichbar den freudschen Prinzipien der *Verdichtung* und *Verschiebung* - sowohl Metaphern als auch Metonymien beanspruchen, es unmöglich ist „die *Sinnkomplexion abzubauen, die in der (ludistischen) Heterogenisierung der Elemente erzeugt werden konnte.*“⁵⁰⁶ Vielmehr oszilliert die Betrachtung Neo Rauchs Werks zwischen dem Auffinden der nicht-präsenten Kontexte und Bedeutungspotentiale auf einer vertikalen, paradigmatischen Ebene, die sich jedoch ständig zu entziehen scheinen, und der immer neu wiederholend Analogiebildung zwischen den im Gedächtnis aufgerufenen Bedeutungsgehalten und den dargestellten Bildelementen auf einer horizontalen Ebene seiner Werke. Das „*Spiel*“ zwischen manifester und latenter Ebene der Werke, in das die BetrachterInnen mit ihrem jeweiligen Horizont automatisch eintreten, gibt gleichsam die Intention des Künstlers, die Verbindung zwischen eigener Lebensgeschichte und kollektiver Erinnerung, zwischen individueller und historischer Erfahrung sowie die Aktualisierung der jeweiligen Vergangenheit, inklusive der mit ihr verbundenen Bedeutungshorizonte für die Gegenwart, an die RezipientInnen weiter.⁵⁰⁷ Aus einer rezeptionsästetischen Sicht als „*Gedächtnis-Simulationen*“⁵⁰⁸ verstehbar, werden Neo Rauchs Bilder damit zu Folien, die die Bedingung der Möglichkeit einer „*Re-Lektüre*“⁵⁰⁹ von Geschichte im Zuge deren Betrachtung bereitstellen.

Die Konstatierung des Oszillierens zwischen einer horizontalen und vertikalen Lektüre der Bilder, die Geschichte einerseits zu bewahren scheint und dennoch in eine nicht erreichbare Ferne rückt, ermöglicht es jedoch auch, auf Basis der vorausgehenden Analysen, auf die allen Darstellungen Neo Rauchs zu Grunde liegende Repräsentationsweise zu schließen. Denn es ist die Allegorie, die sich als „*poetical projection of the metaphoric axis onto the metonymic*“ beschreiben lässt.⁵¹⁰ Die bereits zitierte Aussage Neo Rauchs: „*Meine Bilder sind Allegorien. Ich versuche, diese an mich herangespülten Bild-Ahnungen als allegorische Situationen in Malerei umzusetzen*“, findet hier ihre Erklärung, wobei es das Ziel dieses Kapitels war aufzuzeigen, dass sich diese Umsetzung der Orientierung an den Mechanismen der Traumarbeit verdankt.⁵¹¹ Der allegorische Sinn, der seine

⁵⁰⁶ Lachmann 1990, S. 62.

⁵⁰⁷ Lachmann 1990, S. 50. Vgl. dazu: Kapitel II.3, Fn. 400.

⁵⁰⁸ Assmann 1999, S. 359.

⁵⁰⁹ Schade/ Wenk 1995, S. 365.

⁵¹⁰ Finemann 1980, S. 50. Vgl. dazu: Owens 1992, S. 57; Böning 1999, S. 165.

⁵¹¹ Neo Rauch, zitiert aus: Schwenk 2001, S.115.

Werke trägt und darüber bedingt, dass das Dargestellte und die Bedeutung nie zu einer Einheit verknüpft sind, ist die Ursache für die prinzipielle Offenheit und Multivalenz Neo Rauchs Werke. Dementsprechend sind diese, trotz - oder gerade aufgrund - der durch die Malerei geleistete Stillstellung „*nicht ein geschlossener und intakter Organismus [...], sondern ein offenes, bewegliches, veränderbares System.*“⁵¹² Mit den Worten Walter Benjamins könnte man in Bezug auf Neo Rauchs Werke erneut von einer *Dialektik im Stillstand* sprechen, die Walter Benjamin als das Zeitmaß der Allegorie bestimmt.⁵¹³ Die durch die Anlehnung an die Mechanismen der Traumarbeit erfolgende „*Entstellung ins Allegorische*“⁵¹⁴ und die dadurch ermöglichte *Dialektik im Stillstand* ist dabei die Bedingung der Möglichkeit einer Relektüre von Geschichte und Kunstgeschichte in ihrer Verortung im *historischen Imaginären*, die auf die Tatsache aufmerksam macht, dass andere Blickweisen auf die kanonisierten Vergangenheitskonstruktionen möglich sind.

Laut Hans Belting, und damit bestätigt sich die in dieser Arbeit vorgebrachte These, kann gerade die Allegorie in diesem Sinne als eine „*Alternative des Historienbildes*“ definiert werden.⁵¹⁵ Die Differenz zum traditionellen Historienbild liegt darin begründet, dass die in Neo Rauchs Werken thematisierte Vergangenheit „*nicht einer abgeschlossenen Historie angehört*“ und damit auch keinen „*»beispielhaften« Vorgang aus der Historie*“ nacherzählt, der der „*Aufwertung allgemeiner Normen dient.*“⁵¹⁶ Stattdessen müssen die manifesten Spuren der Vergangenheit in der Gegenwart, die Neo Rauchs allegorischen Darstellungen immer schon als Bezugspunkt dient, durch die BetrachterInnen selbst „*entdeckt*“ werden.⁵¹⁷ Gleichzeitig wird gerade dadurch auch auf symptomatische Auslassungen der jeweiligen Vergangenheitskonstruktionen hingewiesen.

⁵¹² Held/ Schneider 2007, S. 371. Zu erinnern wäre in diesem Zusammenhang an die gegenüberstellende Analyse von Philipp Otto Runge's Werk *Der kleine Morgen* (1808), (Abb.25) mit Neo Rauchs Bild *Morgenrot* (2006), (Abb.24) in Kapitel II.3.

⁵¹³ Benjamin, I/1, S. 342.

⁵¹⁴ Benjamin, I/2, S. 671. In diesem Zusammenhang ist darauf aufmerksam zu machen, dass Walter Benjamin das *dialektische Bild* unter anderem auch als Traumbild charakterisiert, welches sich im *Erwachen*, dem dialektischen Umschlag zwischen Wachen und Schlafen einstellt. (Benjamin, V/1, S. 491, [K 1,3].) Dabei gilt nach Cornelia Zumbusch: „*Das dialektische Bild fällt mit dem Traumbild nicht zusammen [...] Es ist weder identisch mit ihm, noch sein nachgemaltes Abbild, da das dialektische Bild als Konstellation erst herzustellen ist. Umgekehrt soll das dialektische Bild nicht in einer strikten Abgrenzung, sondern auf der Basis der Traumgestalt entwickelt werden. Als eine Darstellungsform, die erst noch herzustellen ist, soll es den Mythos in sich aufnehmen, um ihn im Zuge dessen zu liquidieren.*“ (Zumbusch 2004, S. 69; Benjamin, I/3, S. 1174, [Ms. 1816-1819].) Man sieht an dieser Stelle, dass Neo Rauchs Adaption der Mechanismen der Traumarbeit für seine Methode der Bilderzeugung einer vergleichbaren Strategie verfolgt, vor allem wenn man mit Aleida Assmanns die Bildung von Mythen über den Begriff des kollektiven Gedächtnisses verhandelt. (Assmann 2006, S. 40f.) Es sei ebenso auf Jean-François Lyotard hingewiesen, der sich in Bezug auf das postmoderne „*Redigieren*“ der Moderne, im Sinne eines wertfreien Durcharbeitens einiger mit der Moderne verbundenen Charakterzüge und die ihnen zugrunde liegenden Mythen bzw. Ideologien, ebenso auf Walter Benjamins Geschichtsphilosophie beruft. (Lyotard 1988b, S. 210-211.)

⁵¹⁵ Belting 1990, S. 419.

⁵¹⁶ Belting 1990, S. 419.

⁵¹⁷ Belting 1990, S. 419.

III. Das Spiel der Allegorie

„Allegory is an attitude as well as a technique, a perception as well as a procedure.“⁵¹⁸

Betrachtet man Neo Rauchs Werke als Allegorien und damit als eine spezifische Form des Historienbildes, fügen sich die Überlegungen dieser Arbeit zu einem Ganzen. Basierend auf Craig Owens Charakterisierung der zeitgenössischen Allegorie sollen daher die herausgearbeiteten Aspekte Neo Rauchs Malerei abschließend zusammengefasst werden.

In seinem Aufsatz *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism* weist Craig Owens die Allegorie als kohärenten Impuls postmoderner Kunst aus und aktualisiert Walter Benjamins Allegoriebegriff, den er in Bezug auf das barocke Trauerspiel definierte, für die zeitgenössische Kunst. Aufgrund dieser Repräsentationsweise grenzt jene sich klar von der modernen, durch den Symbolbegriff geprägten Ästhetik ab, denn, so Walter Benjamin:

„Kein härterer Gegensatz zu Kunstsymbol, dem plastischen Symbol, dem Bilde der organischen Totalität ist denkbar, als dies amorphe Bruchstück, als welches das allegorische Schriftbild sich zeigt.“⁵¹⁹

Stellt ein Symbol die vermeintlich naturgegebene, unzertrennliche Einheit von Form und Inhalt dar, fungiert die Allegorie als Bezeichnung eines abstrakten Begriffs über die Darstellung in einem Bild, wobei die Bedeutung und die darstellende Form zu keiner Einheit verknüpft sind.⁵²⁰ Die Allegorie agiert damit auf der Folie einer Kluft zwischen Signifikant und Signifikat - „*einer Krise des Bedeutens, die sie »thematisiert«*“ - und kann gerade dadurch eine zentrale These postmoderner Theorie repräsentieren:⁵²¹

⁵¹⁸ Owens 1992, S. 53. dt. in Harrison/ Wood 2003, S. 1310: *„Allegorie ist sowohl Haltung als auch Technik, sowohl Wahrnehmung als auch Verfahren.“*

⁵¹⁹ Benjamin, I/1, S. 351-52. Den Ursprung der hohen Bedeutung des symbolischen Ausdrucks sieht Walter Benjamin in der Ästhetik der Romantik begründet. Das Symbol, das eine unzertrennliche Verbundenheit von Form und Inhalt und einen metaphysischen Zusammenhang von Sichtbarem und Unsichtbarem impliziert, und in diesem Verständnis die Kunst der Moderne prägte, kritisierte Walter Benjamin scharf: *„Die Einheit von sinnlichem und übersinnlichem Gegenstand, die Paradoxie des theologischen Symbols, wird zu einer Beziehung von Erscheinung und Wesen verzerrt. Die Einführung des derart entstellten Symbolbegriffs in die Ästhetik ging als romantische und lebenswidrige Verschwendung der Öde in der neuen Kunstkritik voran. Als symbolisches Gebilde soll das Schöne bruchlos ins Göttliche übergehen.“* (Benjamin, I/1, S. 336-337) Zu erinnern wäre an dieser Stelle erneut an die Gegenüberstellung Neo Rauchs *Morgenrot* (2006), (Abb.24) mit Philipp Otto Runge's *Der kleine Morgen* (1808), (Abb.25) in Kapitel II.3.

⁵²⁰ Einen kritischen und detaillierten Überblick über die Gründe der Ablehnung der Allegorie gegenüber der Ausdrucksweise des Symbols innerhalb der ästhetischen Theorie von 1750-1850 bietet: Wenk 1996, S. 15-46.

⁵²¹ Menke 1991, S. 76.

*„Eine zentrale These postmodernen Denkens besagt, daß in unserer Gesellschaft die Zeichen nicht mehr auf ein Bezeichnetes verweisen, sondern immer nur auf andere Zeichen, daß wir mit unserer Rede so etwas wie Bedeutung gar nicht mehr treffen, sondern uns nur in einer endlosen Signifikantenkette bewegen. Dieser These zufolge wäre das Zeichen, das Saussure noch als Einheit aus Signifikant und Signifikat beschrieben hat, zerbrochen.“*⁵²²

Die bewusst gemachte Trennung zwischen Signifikant und Signifikat in den Werken Neo Rauchs, durch die die Aktualität seiner Malerei bezüglich der postmodernen Wahrnehmung der Wirklichkeit ausgewiesen werden konnte, verweist somit auf die ihnen zu Grunde liegende allegorische Struktur, durch die jede Form von Bedeutung immer schon aufgeschoben wird. Die durch die Allegorie bedingte Supplementierung von Sinn ist nach Craig Owens der Grund dafür, dass sie Parallelen zum geschriebenen Wort aufweist.⁵²³ *„For allegory, wheter visual or verbal, is essentially a form of script“*⁵²⁴, schließt Craig Owens und verweist dabei auf Walter Benjamins Definition der Allegorie, die besagt, dass *„der allegorische Tiefblick Dinge und Werke in erregende Schrift“*⁵²⁵ verwandelt. Die Reziprozität zwischen dem Visuellen und dem Textuellen, den die Allegorie durch ihre Trennung von Form und Sinn nahelegt, scheint für Neo Rauch von größter Bedeutung zu sein und erklärt die vom Künstler selbst ausgesprochene Analogie seiner Malerei zu einem *„Text“*, dessen beweglich gedachte Bedeutung sich »hinter« der Darstellung befindet.⁵²⁶ Die allegorische Struktur seiner Werke besteht dementsprechend primär in deren visueller Intertextualität im Sinne der Explikation von *„Subtexten“* durch eine von ihnen differente, manifeste Darstellung.⁵²⁷ Den für Neo Rauchs Malerei zentralen Aspekt der Intertextualität fasst Craig Owens in Bezug auf die Struktur allegorischer Werke wie folgt zusammen:

*„In allegorical structure, then, one text is read through another, however fragmentary, intermittent, or chaotic their relationship may be; the paradigm for the allegorical work is thus the palimpsest [...]. Conceived in this way, allegory becomes the model of all commentary, all critique, insofar as these are involved in rewriting a primary text in terms of its figural meaning.“*⁵²⁸

⁵²² Bürger 1987, S. 7.

⁵²³ Owens 1992, S. 64: *„If allegory is identified as a supplement, then it is also aligned with writing, insofar as writing is conceived as supplementary to speech.“* An Walter Benjamins Überlegungen anknüpfend, weist er darauf hin, dass gerade diese Beziehung der Allegorie zum konventionellen Zeichensystem der Schrift, von dem sie sich, so die Gegner der Allegorie, nicht wesentlich unterscheidet, einer der Gründe für die Denunzierung der Allegorie darstellte. Siehe dazu: Owens 1992, S. 64; Benjamin, I/1, S. 339.

⁵²⁴ Owens 1992, S. 64.

⁵²⁵ Benjamin, I/1, S. 352.

⁵²⁶ Neo Rauch, zitiert aus: Interview Goethe-Institut 2007, s.p.

⁵²⁷ Lachmann 1990, S. 518f.

⁵²⁸ Owens 1992, S. 54; dt. in: Harrison/ Woods 2003, S. 1310: *„In der allegorischen Struktur wird also ein Text durch einen anderen gelesen, wie fragmentarisch, lückenhaft oder chaotisch ihre Beziehung auch sein mag; Paradigma des allegorischen Kunstwerks ist demnach der Palimpsest [...]. In diesem Sinne wird Allegorie zum Modell allen Kommentars, aller Kritik, insofern es diesen darum geht, einen Primärtext gemäß seiner figurativen Bedeutung umzuschreiben.“*

Dieses Zitat lässt weiters die entscheidende Bedeutung der einander bedingende Trias von Erinnerungsbild, Traumbild und Intertextualität für das Werk Neo Rauchs erkennen. Der Palimpsest, Freuds Gedächtnismodell des Wunderblocks verwandt, verweist auf das Gedächtnismodell der Spur, auf dem Neo Rauchs Methode und die Struktur seiner Werke beruht, die in ihrer Gestaltung das Bestreben des Künstlers artikulieren unterschwellig mitüberlieferte Vergangenheit, in ihrer notwendigen Fragmentiertheit, mit der Gegenwart auf der Bildfläche in eine Konstellation der „Lesbarkeit“ treten zu lassen.⁵²⁹ Gleichzeitig verweist das Umschreiben eines Prätextes in eine „erregende Schrift“⁵³⁰ aus Bildern, auf die, vom Künstler selbst angesprochene Anlehnung seiner Methodik der Bilderzeugung an jene der Traumarbeit, die in ihrer entstellenden Übersetzungsleistung unbewusster Wünsche in die Bildersprache des manifesten Trauminhaltes ebenfalls allegorisch verföhrt.⁵³¹ Wie die Bilder des manifesten Trauminhaltes sind auch Neo Rauchs Allegorien dementsprechend nicht über ihren semantischen Inhalt definierbar. Allegorische Geschichtsschreibung »erzählt« keine Geschichten, sie konstruiert Geschichte, indem sie gleichsam kommentierend auf vergangenes, bereits kulturell geprägtes Material, wie Neo Rauch auf die „*memorialen Zeichen*“ des kulturellen Bildgedächtnisses, zurückgreift.⁵³² So ist Geschichte - in ihrer Verortung im *historischen Imaginären* - in den Werken Neo Rauchs „*allein im mnemonischen Bild, in seiner figuralen Verfaßtheit als Zitiertes und insofern nachträglich »gegeben«.*“⁵³³ Die, diese Darstellungsweise bedingende Arbeitsmethode Neo Rauchs konnte dabei als ein spezifisches, auf dem unwillkürlichen Erinnerungsprozess basierendes Verfahren der Aneignung und der, durch die künstlerischen Überarbeitung im Sinne der Orientierung an den Mechanismen der Traumarbeit geleisteten Transformation charakterisiert werden:

„Allegorical imagery is appropriated imagery; the allegorist does not invent images but confiscates them. He lays claim to the culturally significant, poses as its interpreter. In his hands the image becomes something other (allos = other + agoreuei = to speak). He does not restore an original meaning that may have been lost or obscured: allegory is not hermeneutics. Rather, he adds another meaning to the image. If he adds, however, he does so only to replace: the allegorical meaning supplants an antecedent one; it is a

⁵²⁹ Benjamin, V/1, S. 577-578 [N 3,1].

⁵³⁰ Benjamin, I/1, S. 339.

⁵³¹ Freud 1991, S. 516.

⁵³² Assmann 2002a, S.186.

⁵³³ Menke 1991, S. 75. Dies entspricht der Aussage des Künstlers, er bereite „*nach und nicht vor wenn es darum geht die gesellschaftlichen, politischen, allgemein menschlichen Zustände in leinwandgerechte Ordnung zu fügen.*“ (Neo Rauch, zitiert aus: Interview Goethe-Institut 2007, s.p.)

*supplement.*⁵³⁴

Die Aneignung, als Rückgriff auf historische Muster, verfährt - ganz im Sinne der Beschreibung Neo Rauchs Arbeitsmethode der Erinnerung über die Metapher des Archäologen - dekonstruktiv, indem sie nur bruchstückhafte Elemente aus der Totalität ihres ursprünglichen Kontextes herauslöst und sie damit ihrem ursprünglichen Bedeutungszusammenhang beraubt. Die Allegorie agiert bewusst dekontextualisierend, fragmentierend, hat zwar, so Craig Owens, die „*capacity to rescue from historical oblivion that which threatens to disappear*“⁵³⁵, enttäuscht jedoch durch den „*Abgrund*“⁵³⁶ zwischen Form und Bedeutung, den sie repräsentiert, den Wunsch einer eindeutigen Transparenz der Signifikation. So gilt nach Walter Benjamin:

*„Das Bild im Feld der allegorischen Intention ist Bruchstück, Rune. [...] Der falsche Schein der Totalität geht aus.“*⁵³⁷

Gleichzeitig trifft nach Walter Benjamin „*der Augenblick des Ausdrucks zusammen mit einer wahren Bilderuption, als deren Niederschlag die Menge der Metaphern chaotisch ausgestreut liegt.*“⁵³⁸ Damit ist ein weiteres Charakteristikum der Allegorie angesprochen, das sich in den akkumulativ auf der Leinwand zusammengestellten, überdeterminierten Bildfragmenten und deren Verknüpfung zu Komplexen, die durch die farblichen und kompositorischen Verknüpfungen angedeutet werden, in der Struktur Neo Rauchs Werke ausmachen lässt. In dieser Darstellungsweise spiegelt sich die allegorische Intention nach geschichtlicher Breite wider.⁵³⁹ Es geht Neo Rauch nicht um die Darstellung von fixen, unveränderlichen Ideen, sondern um die Zusammenführung kulturell konnotierter Signifikanten, die unterschiedlichsten historischen Kontexten entnommen sind. Dabei charakterisiert gerade der allegorische Bruch zwischen Form und Bedeutung und der dadurch resultierende, nur ihm eigenen Verweischarakter diese als zwingend vieldeutig. Die einzelnen Bildfragmente werden durch den allegorischen Zugriff somit einerseits „*entwertet*“⁵⁴⁰, indem sie durch einen Eingriff der Destruktion aus ihrem ursprünglichen Kontext entnommen werden, andererseits

Owens 1992, S. 54; dt. in: Harrison/ Woods 2003, S. 1310: „*Allegorische Bilder sind appropriierte Bilder; der Allegoriker erfindet keine, er konfisziert sie. Er macht seinen Anspruch auf das kulturell Signifikante geltend und tritt als dessen Interpret auf Und in seinen Händen wird das Bild ein anderes (allos = anders + agoreuei = sprechen). Er stellt nicht eine ursprüngliche Bedeutung wieder her, die verlorengegangen oder unklar geworden wäre; Allegorie ist nicht Hermeneutik. Er fügt dem Bild vielmehr eine andere Bedeutung hinzu. Die Hinzufügung aber dient ihm zur Ersetzung: Die allegorische Bedeutung verdrängt eine vorgängige; sie ist Supplement.*“

⁵³⁵ Owens 1992, S. 52.

⁵³⁶ Benjamin, I/1, S. 342.

⁵³⁷ Benjamin, I/1, S. 352; vgl. dazu: Owens 1992, S. 55.

⁵³⁸ Benjamin, I/1, S. 349.

⁵³⁹ Siehe dazu: Benjamin, I/1, S. 342.

⁵⁴⁰ Benjamin I/1, S. 351.

werden sie, „in den dürren rebus, die bleiben“⁵⁴¹, durch den Akt der Bedeutungszuweisung auch „erhoben“⁵⁴². Diese Erhebung erfolgt in den Werken Neo Rauchs über das Prinzip der Schichtung, durch das die einzelnen Fragmente „memorialer Zeichen“⁵⁴³ auf der Bildfläche aufeinanderprojiziert werden und auf Seiten der Rezeption vielfältige Assoziationen generieren, sodass man Douglas Crimps prägnante Definition postmoderner Kunst, die besagt „underneath each picture is another picture“, auch in Bezug auf Neo Rauchs Malerei geltend machen kann.⁵⁴⁴ Die durch die Repräsentationsweise der Allegorie bedingte Oszillation zwischen metonymischer und metaphorischer Intertextualität, wodurch Vergangenheit als „Nach-Leben“ in ihrer zweiten, „posthumer“ Gegenwart der Bildfläche bewahrt wird, sowie einen weiteren für Neo Rauchs Malerei zentralen Aspekt der Allegorie - die Statik dieser Repräsentationsform - fasst Craig Owens prägnant zusammen:⁵⁴⁵

*„Allegory concerns itself, then, with the projection [...] of structure as sequence; the result, however, is not dynamic, but static, ritualistic, repetitive. It is thus the epitome of counter-narrative, for it arrests narrative in place, substituting a principle of syntagmatic disjunction for one of diegetic combination. In this way allegory superinduces a vertical or paradigmatic reading of correspondences upon a horizontal or syntagmatic chain of events.“*⁵⁴⁶

Der Schein eines kontinuierlichen Ablaufs von Zeit gerinnt auf diese Weise in den konstellativen Bildern Neo Rauchs zur *Dialektik im Stillstand*, die Walter Benjamin als das Zeitmaß der Allegorie definiert.⁵⁴⁷ So entstehen Werke in welchen sich, Neo Rauchs Gedächtnismodell der Spur entsprechend, das „Bild des Geschichtsverlaufs [...] eindrückt“, damit aber notwendig stillgestellt wird.⁵⁴⁸ In der Allegorie tritt Geschichte „als erstarrte Urlandschaft dem Betrachter vor Augen.“⁵⁴⁹ Da die Stillstellung nicht wahllos, sondern, laut Neo Rauch, „im Moment vor einem möglichen Exzess“ erfolgt, ist das allegorische Bild deswegen geradezu vollgefüllt mit Geschichte.⁵⁵⁰ „Allegory is extravagant, an expenditure or surplus value; it is always in excess“ und ermöglicht durch diesen spannungsreichen Zustand nicht die bloße Wiederholung und Fortschreibung von Geschichte,

⁵⁴¹ Benjamin, I/1, S. 352.

⁵⁴² Benjamin I/1, S. 351.

⁵⁴³ Assmann 2002a, 186.

⁵⁴⁴ Crimp 1979, S. 87.

⁵⁴⁵ Menke 1991, S. 75.

⁵⁴⁶ Owens 1992, S. 57; dt. in: Harrison/ Woods 2003, S. 1312: „Der Allegorie geht es also um die Projektion [...] einer Struktur als Sequenz, deren Ergebnis aber nicht dynamisch, sondern statisch, ritualistisch, repetitiv ist. Damit wird sie zum Inbegriff der Gegen-Erzählung, denn sie arretiert die Erzählung und ersetzt das Prinzip der diegetischen Kombination durch eines der syntagmatischen Disjunktion. Auf diese Weise pfpopt die Allegorie einer horizontalen oder syntagmatischen Kette von Ereignissen eine vertikale oder paradigmatische Lektüre von Korrespondenzen auf.“

⁵⁴⁷ Benjamin, I/1, S. 342.

⁵⁴⁸ Benjamin, I/1, S. 356.

⁵⁴⁹ Benjamin, I/1, S. 343.

⁵⁵⁰ Neo Rauch, zitiert aus: Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 2007, S. 83.

sondern deren Aktualisierung.⁵⁵¹ Denn aufgrund der, durch die Multivalenz der Allegorie bedingte, Lektüre von Korrespondenzen, bei gleichzeitiger Betonung des Abgrunds, den sie immer schon markiert, bricht sie mit der Idee eines historischen Kontinuums. Geschichte kann nur noch über einen „*Tigersprung ins Vergangene*“ für die jeweilige Gegenwart wiedergewonnen werden.⁵⁵² Dieser Sprung ist jedoch notwendig betachterabhängig und Vergangenheit im Grunde uneinholbar, da in der allegorischen Darstellung, so Walter Benjamin, jede „*Person, jedwedes Ding, jedes Verhältnis [...] ein beliebiges anderes bedeuten*“ kann.⁵⁵³

Der Setzung eines endgültigen Sinns weicht auch bei Neo Rauchs Allegorien die virtuelle, historische Dichte seiner Signifikanten, aus deren Kombination sich zahlreiche, unterschiedlich interpretierbare Sinnmöglichkeiten ergeben. Sie bilden eine Vielzahl „*kleiner Erzählungen*« die *Form par excellence der imaginativen Erfindung bleiben*“ und keiner Metaerzählung mehr untergeordnet werden können, aus.⁵⁵⁴ So wird Geschichte in den Werken Neo Rauchs über das Modell der Allegorie jenem „*Flechtwerk*“ angeglichen, das Neo Rauch Geschichte in ihrem Verständnis als Gewebe bzw. als „*Gobelin*“ bedeutet und ein offenes, postmodernes - da von den Metaerzählungen losgelöstes - Verständnis von Geschichte etabliert.⁵⁵⁵ In dieser Funktion agiert Neo Rauchs Malerei nicht nur geschichtsreflexiv, sondern auch mythenkritisch. Gesellschaftliche wie künstlerische Utopien und Mythen werden über die Adaption historisch signifikanter Bildelemente zitiert und kommentiert, durch den entwertenden allegorischen Zugriff allerdings auch unterminiert. Dies resultiert zwangsläufig aus dem Doppelcharakter der Allegorie, die zwar mit dem Vermögen ausgestattet ist Vergangenes zu aktualisieren, gleichzeitig damit allerdings auch den Absenz der ursprünglichen Bedeutung bedingt. Denn das allegorische Bild „*dementiert und dissoziiert das bildlich Vorgestellte, verweist das Bild auf das, was es nicht ist, Zeichen(verwendungen), die ihm vorausgehen und die es hervorgebracht haben.*“⁵⁵⁶

Als postmoderne Strategie treten die einzelnen, konnotierten Signifikanten, aber auch die, auf die Kunst der Moderne und die damit verbundenen Mythen der Avantgarde verweisenden Motive, stilistischen Traditionen und spezifischen Werkzitate als „*verfallenes Material*“⁵⁵⁷ innerhalb Neo

⁵⁵¹ Owens 1992, S. 64; dt. in: Harrison/Woods 2003, S. 1316: „*Allegorie ist extravagant, eine Verschwendung von Mehrwert; sie ist immer im Exzeß vorhanden.*“

⁵⁵² Benjamin, I/2, S. 701.

⁵⁵³ Benjamin, I/1, S. 350.

⁵⁵⁴ Lyotard 1988a, S. 175.

⁵⁵⁵ Neo Rauch, zitiert aus: Interview Metropolitan Museum of Art 2007, s.p.

⁵⁵⁶ Menke 2000, S. 102.

⁵⁵⁷ Andreas Kilb, in: Bürger 1987, S. 110.

Rauchs Werke in einen Raum der Simultanität und in ein unbegrenztes »Spiel« von Konstellationen ein.⁵⁵⁸ Dieses allegorische Spiel, das sich klar von der Repräsentationsweise des Symbols abgrenzt, ermöglicht es Neo Rauch, sich mit seiner Malerei abseits des Diskurses eines Endes bzw. einer Rückkehr der Malerei zu positionieren.⁵⁵⁹

In einem Interview mit einer Passage aus *Paare, Passanten* (1981) von Botho Strauß konfrontiert, die das *Ende der großen Erzählungen* und damit das postmoderne Epochenbewusstsein mit der ästhetischen „*structure of allegorical desire*“ zusammenführt und wie folgt lautet:⁵⁶⁰

„Und, könnte es nicht sein, dass uns bald eine neue allegorische Lust packte? Eine Lust zur großartigen Inkarnation, zur Fleischwerdung der vielen ausgeträumten Ideen unseres Jahrhunderts.“⁵⁶¹,

antwortet Neo Rauch dementsprechend: „Wunderbar. Das ist es. Genau das. Als hätte ich es vor dem Malen gelesen.“⁵⁶²

⁵⁵⁸ Siehe dazu: Kapitel II.3, Fn. 400.

⁵⁵⁹ Einem persönlichen Anliegen folgend, möchte ich an dieser Stelle explizit darauf hinweisen, dass die in der bisherigen Forschungsmeinung zu Neo Rauch häufig vorgebrachte These, bei Neo Rauchs Frauenbilder handle es sich um Darstellungen der Muse des Künstlers, auf Basis meiner Überlegungen zu widersprechen ist. Jene werden von Holger Broeker exemplarisch zusammenfasst: „Zu den Konstanten von Neo Rauchs Ikonographie zählt vor allem der Archetypus des Weiblichen, die Anima, die sich aus der Eva-Figur entwickelt: In seinen Anima-Bildern hat Neo Rauch im weitesten Sinne das Thema der Muse behandelt.“ (Holger Broeker, in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 23.) In jenen Charakterisierungen zeigt sich das Ignorieren des allegorischen Bruchs Neo Rauchs Werke und die dadurch bedingte Verschiebung der dargestellten Frauenbilder in die Ausdrucksweise des Symbols, welche Neo Rauchs Arbeitsmethode diametral entgegensteht. Es kann hier nur erwähnt werden, dass diese „*Ent-nennung*“ (Barthes 1964, S. 125.) - darauf machte vor allem Silke Wenk aufmerksam - als symptomatisch für den Umgang mit allegorischen Bildern von Weiblichkeit gilt, die als scheinbar natürliche Zeichen ebenso vermeintlich, natürliche Ordnungen und Machtstrukturen repräsentieren und festigen sollen, und im Fall Neo Rauchs Frauenbilder, in Zusammenhang mit dem Wunsch der Mythenbildung um den Maler Neo Rauch und seiner, im Hintergrund des Diskurses um die Rückkehr der Malerei zu sehenden, Definition als klassisches, männliches Genie zu stehen scheint. (Wenk 1996, S. 37-46.) Dagegen ist mit Bettine Menke zu betonen, dass die Allegorie gerade „*die Nicht-Natürlichkeit der von ihr erzeugten Bezüge exponiert und mit der ›Sichtbarkeit‹ des inneren Gehalts die ›Gestalt‹ des Paradigmas der Naturalität der Darstellung in Frage stellt.*“ (Menke 2000, S. 101.) Deswegen ist an dieser Stelle festzuhalten, dass Neo Rauchs Allegorien des Weiblichen nicht die *Frau als Bild* (Eiblmayr 1993) repräsentieren, sondern vielmehr Allegorien »für« eben jene gesellschaftlichen und historischen Denkmodelle und der damit verbundenen Repräsentationslogik sind. Denn Neo Rauchs Allegorien des Weiblichen brechen mit dem Bild als symbolische Form und stellen daher „*die Blockade (vor und dar) gegen ein Resultieren des Lesens, dessen wirkungsmächtige Versicherung die ›imago‹ der Frau abzugeben hat.*“ (Menke 2000, S.102.)

⁵⁶⁰ Finemann 1980, S. 46.

⁵⁶¹ Neo Rauch, zitiert aus: Liebs 2006, s.p.

⁵⁶² Ebd.

Abstract

Ziel dieser Arbeit ist es, Neo Rauchs Malerei als eine postmoderne Form des Historienbildes vorzustellen, welches auf den inhomogenen Erfahrungsraum unserer heutigen Gesellschaft antwortet. Über eine, auf semiologischen und strukturalistischen Theorien basierende Analyse seiner Werke - dabei stehen vor allem die Werke des *Zeitraumzyklus* (2006) im Vordergrund - soll aufgezeigt werden, dass Neo Rauch in der Gestaltung seiner Bilder einer historischen Methodik folgt, die die Geschichte selbst und seine spezifische Wahrnehmung von Geschichte über die Struktur seiner Werke reflektiert. Den Korrespondenzen und Unterschieden zur Historienmalerei der *Leipziger Schule* und der von Götz Großklaus analysierten zeitgenössischen, mediengenerierten Zeitwahrnehmung wird dabei ebenso nachgegangen, wie dem Vergleich Neo Rauchs Werke mit Walter Benjamins Kategorie des *dialektischen Bildes*, der es ermöglicht die Relevanz des stillgestellten, statischen Bildes - und damit des Mediums der Malerei - für Neo Rauchs Form der Geschichtsschreibung hervorstreichen.

Abseits der Idee eines linearen Zeitverlaufs und des Paradigmas des Fortschritts »konstruiert« Neo Rauch seine Historienbilder über ein affirmatives Verfahren der Aneignung, welches auf einem unwillkürlichen Erinnerungsprozess basiert und über das Neo Rauch bestrebt ist auf jene memorialen Zeichen des kollektiven Gedächtnisses zurückzugreifen, die unsere Vergangenheitskonstruktionen stützen. Aufgrund einer formalen Überarbeitung, die sich an den Mechanismen der Traumarbeit orientiert, erscheinen jene, an einer Ästhetik mit historischem Index partizipierenden Fragmente, als bruchstückhafte Spuren der Vergangenheit, in Schichtungen auf der Bildebene überlagert, sowie über relationale Verknüpfungen zueinander in Beziehung gesetzt.

Abschließend kann festgestellt werden, dass die strukturelle Form seiner Werke - sowie deren dadurch bedingte Vielschichtigkeit und Multivalenz - der Ausdrucksweise der Allegorie entspricht, die als zentraler Repräsentationsmodus postmoderner Kunst gilt. Als Allegorien können Neo Rauchs Werke als postmoderne Historienbilder gedacht werden, die nicht die Normativität von Geschichte, sondern gerade deren Abwesenheit verhandeln und in denen unabgeholte Vergangenheit, in synergetischer Beziehung zur Gegenwart stehend, erst »entdeckt« werden muss. Gleichzeitig macht der Künstler auf die, durch die mit Ideologien verbundenen Totalitätsansprüche bedingten Gefahren ehemaliger Konstruktionen von Geschichte - auch der Geschichte der Malerei in der Moderne - aufmerksam. Dadurch etabliert Neo Rauch über seine Bilder nicht nur ein kritisches und offenes Verständnis von Geschichte, sondern positioniert sich auch abseits des Diskurses eines Endes bzw. einer Rückkehr der Malerei.

Abbildungen



Abb.1: Neo Rauch, *Unerträglicher Naturalismus*, 1998, Öl auf MDF, 160x105 cm, Sammlung David und Monica Zwinger, New York.



Abb.2: Neo Rauch, *Abstraktion*, 2005, Öl auf Leinwand, 270x210 cm.



Abb.3: Bernhard Heisig, *Gestern und in unserer Zeit, Tafel 4*, 1974, Öl auf Leinwand, 240 x 190 cm, Neue Nationalgalerie, Berlin.



Abb.4: Arno Rink, *Lied vom Oktober I*, 1967, Wachstemperra auf Leinwand, 210 x 285 cm, Armeemuseum der DDR, Dresden.

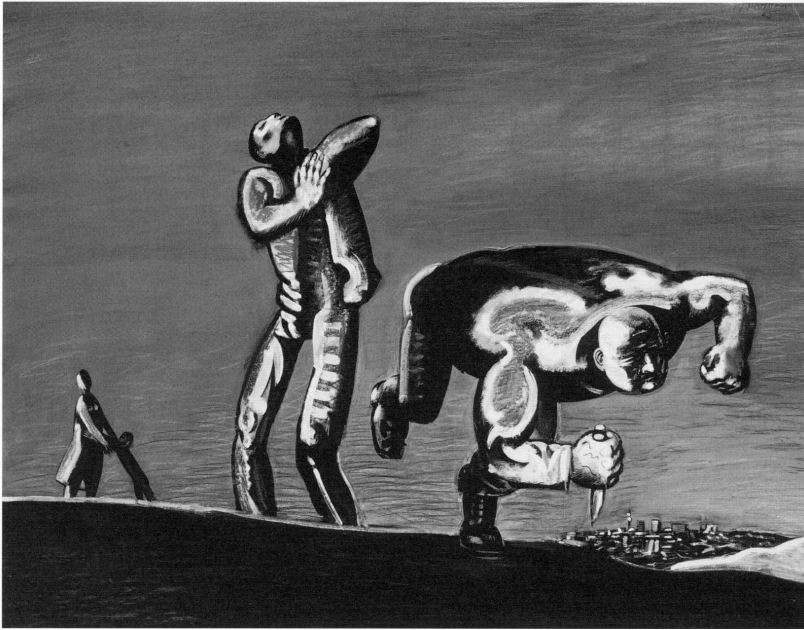


Abb.5: Walter Mattheuer, *Kain*, 1965, Öl auf Leinwand, 96 x 118 cm, Staatliche Galerie Moritzburg, Halle.



Abb.6: Werner Tübke, *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze III*, 1965, Tempera auf Leinwand, 188 x 121 cm, Nationalgalerie, Berlin.



Abb.7: Neo Rauch, *Lehre*, 1999, Öl auf Leinwand, 200x250 cm, Privatsammlung, Philadelphia.



Abb.8: Donald Judd, *Untitled*, 1969, Kupfer, 10 Elemente je 23x101,6x78,7 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, Sammlung Panza, New York.

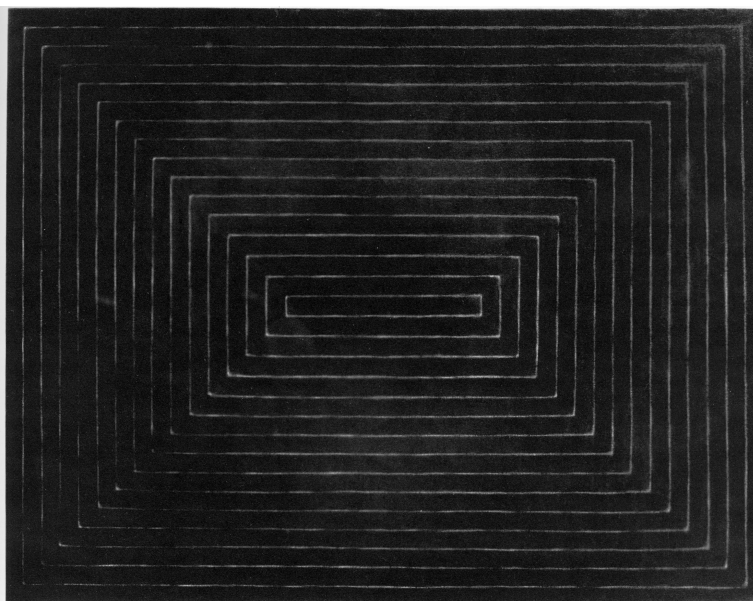


Abb.9: Frank Stella, *Tomlison Court Park*, 1959, Enamel auf Leinwand, 213,3x276,8 cm.



Abb.10: Neo Rauch, *Leitung*, 1997, Öl auf Sperrholz, 55x43 cm, Privatsammlung.



Abb.11: Neo Rauch, *Das Signal*, 1997, Öl auf Leinwand, 150x200 cm, Helaba, Landesbank Hessen-Thüringen, Girozentrale Erfurt.

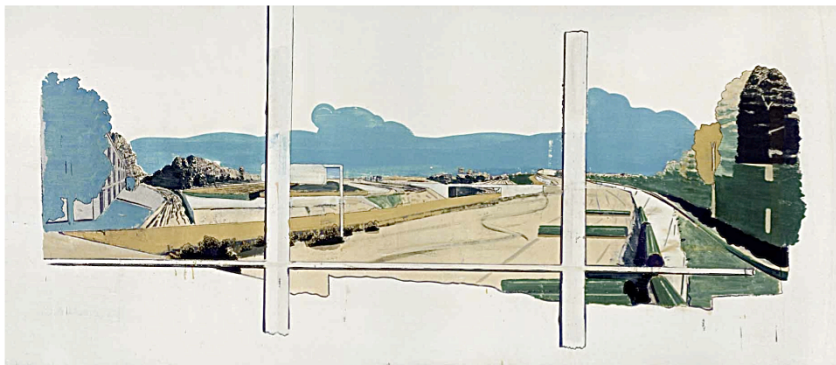


Abb.12: Neo Rauch, *Altenburger Fenster I*, 1997, Öl auf Papier auf Leinwand, 125x300 cm, Sammlung Deutsche Bank.



Abb.13: Neo Rauch, *Los*, 1999, Öl auf Leinwand, 100x70 cm, Privatsammlung, Sydney.



Abb.14: Rolf Kuhrt, *Laokoon I*, 1979, Holzschnitt, 62,5x46,6 cm.



Abb.15: Demokratischer Frauenbund Deutschlands, *Die Frau in der Sowjetunion*, 1948, Papier, Litographie, 58,5x42cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin.

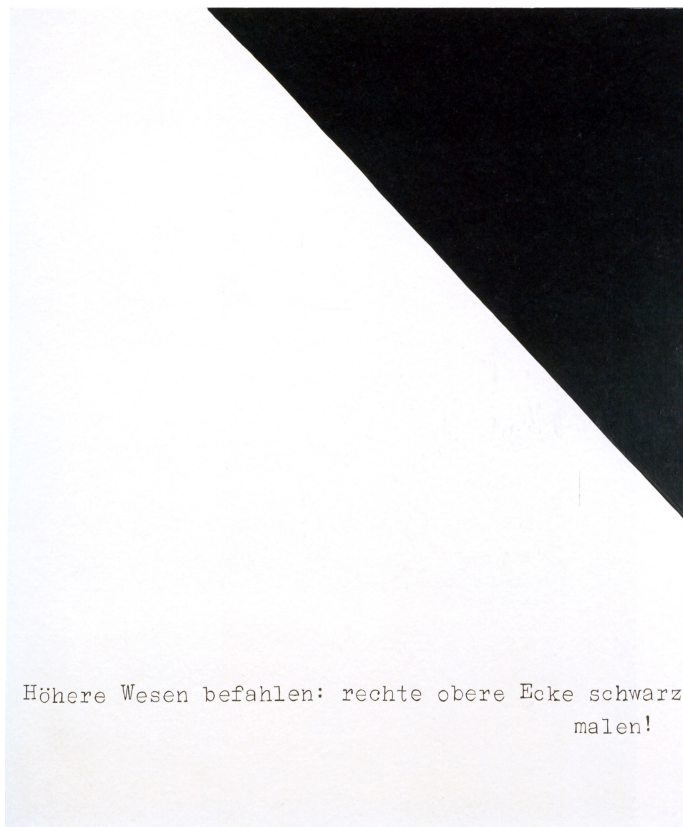


Abb.16: Sigmar Polke, *Höhere Wesen befehlen: rechte obere Ecke schwarz malen!*, 1969, Lack auf Leinwand, 150x125,5 cm, Sammlung Oppenheim, Köln.



Abb.17: Neo Rauch, *Altes Lied*, 2006, Öl auf Leinwand, 300x420 cm.



Abb.18: Neo Rauch, *Nexus*, 2006, Öl auf Leinwand, 300x420 cm.



Abb.19: Neo Rauch, *Vorträger*, 2006, Öl auf Leinwand, 300x420 cm.



Abb.20: Neo Rauch, *Nachtarbeit*, 1997, Öl auf Leinwand, 200x320 cm, Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden.



Abb.21: VEB Eschenbach, Einbauküche mit Laminatverkleidung, 1959.

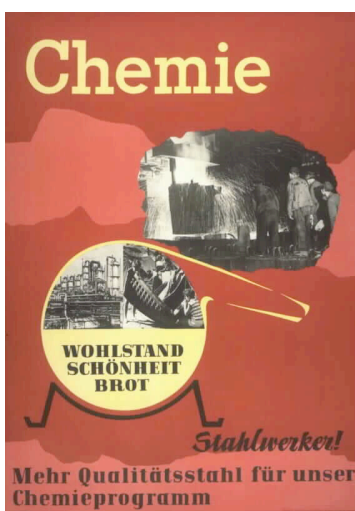


Abb.22: Plakat des Zentralkomitee der Sozialistischen Einheitspartei, *Stahlwerker! Mehr Qualitätsstahl für unser Chemieprogramm*, 1959, Papier, Lithographie und Fotolithographie, 82 x 58,5 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin.



Abb.23: Neo Rauch, *Neue Rollen*, 2005, Öl auf Leinwand, 270x420 cm, Sammlung David Teiger.



Abb.24: Neo Rauch, *Morgenrot*, 2006, Öl auf Leinwand, 280x210 cm.



Abb.25: Philipp Otto Runge, *Der kleine Morgen*, 1808, Öl auf Leinwand, 109x85,5 cm, Kunsthalle, Hamburg.



Abb.26: Neo Rauch, *Die Lage*, 2006, Öl auf Leinwand, 300x420 cm.



Abb.27: Neo Rauch, *Konvoi*, 2003, Öl auf Leinwand, 300x210 cm, Sammlung Ludwig, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen.



Abb.28: Neo Rauch, *Interview*, 2006, 210x300 cm.

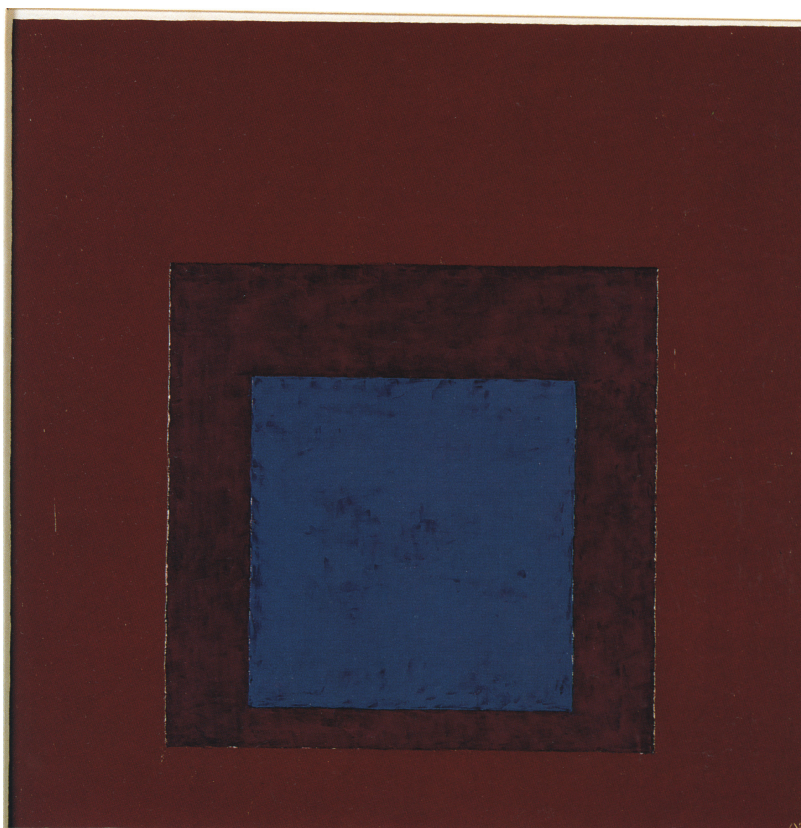


Abb.29: Josef Albers, *Homage to the Square*, 1950, Öl auf Masonite, 52,5x52,5 cm, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien.



Abb.30: Neo Rauch, *Vorführung*, 2006, Öl auf Leinwand, 300x420 cm.

Abbildungsverzeichnis

Es gelten die in den Bildquellen angegebenen Copyrightbestimmungen.

- Abb. 1:** Kat. Ausst. Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 95.
Abb. 2: Kat. Ausst. Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 165.
Abb. 3: Kat. Ausst. Galerie Brusberg 2003, S. 21.
Abb. 4: Arno Rink (Hg.), Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig 1945-1989, (Kat. Ausst. Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig 1989; Museum der bildenden Künste, Leipzig 1989), Leipzig 1989, S. 121.
Abb. 5: Lang 2002, S.154.
Abb. 6: Lang 2002, S. 94.
Abb. 7: Kat. Ausst. Galerie für Zeitgenössische Kunst 2000, S. 99.
Abb. 8: Daniel Marzona/ Uta Grosenick (Hg.), Minimal Art, Köln 2009, S. 57.
Abb. 9: William S. Rubin, Frank Stella, New York 1970, S. 23.
Abb. 10: Kat. Ausst. Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 89.
Abb. 11: Kat. Ausst. Galerie für Zeitgenössische Kunst 2000, S. 68.
Abb. 12: Kat. Ausst. Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 86–87.
Abb. 13: Kat. Ausst. Galerie für Zeitgenössische Kunst 2000, S. 76.
Abb. 14: Lang 2002, S. 159.
Abb. 15: Deutsches Historisches Museum (Kschft.), Plakate der SBZ/ DDR. Politik, Wirtschaft, Kultur. Sammlung des Deutschen Historischen Museums, München 1999, CD-Rom, Inventar-Nr. P 90/2265.
Abb. 16: Götz Adriani (Hg.), Polke. Eine Retrospektive (Kat. Ausst. Museum Frieder Burda, Baden-Baden 2007; Mumok, Wien 2007), Ostfildern 2007, S. 41, Abb. 22.
Abb. 17: Kat. Ausst. Galerie EIGEN + ART 2006, s.p.
Abb. 18: Kat. Ausst. Galerie EIGEN + ART 2006, s.p.
Abb. 19: Kat. Ausst. Galerie EIGEN + ART 2006, s.p.
Abb. 20: Kat. Ausst. Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 90-91.
Abb. 21: Günter Höhne, DDR-Design, Köln 2006, S. 93.
Abb. 22: Deutsches Historisches Museum (Kschft.), Plakate der SBZ/ DDR. Politik, Wirtschaft, Kultur - Sammlung des Deutschen Historischen Museums, München 1999, CD-Rom, Inventar-Nr. P 90/7847.
Abb. 23: Kat. Ausst. Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 172-173.
Abb. 24: Kat. Ausst. Galerie EIGEN + ART 2006, s.p.
Abb. 25: Jörg Traeger, Philipp Otto Runge und sein Werk, München 1975, Taf. 26, S. 165.
Abb. 26: Kat. Ausst. Galerie EIGEN + ART 2006, s.p.
Abb. 27: Kat. Ausst. Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 147.
Abb. 28: Kat. Ausst. Galerie EIGEN + ART 2006, s.p.
Abb. 29: Josef Albers, Homage to the Square, (Kat. Ausst. Hochschule für angewandte Kunst Heiligenkreuzerhof, 1992, Wien), Wien 1992, s.p.
Abb. 30: Kat. Ausst. Galerie EIGEN + ART 2006, s.p.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur zu Neo Rauch

Ausstellungskataloge (nach Erscheinungsjahr)

Kat. Ausst. Galerie Schwind 1993

Neo Rauch (Kat. Ausst. Galerie Schwind, Leipzig 1993), Leipzig 1993.

Kat. Ausst. Overbeck-Gesellschaft 1995

Neo Rauch. Marineschule (Kat. Ausst. Overbeck-Gesellschaft, Lübeck 1995), Lübeck 1995.

Kat. Ausst. Museum der bildenden Künste 1997

Guratzsch, Herwig (Hg.), Neo Rauch. Kunstpreis der Leipziger Volkszeitung (Kat. Ausst. Museum der bildenden Künste, Leipzig 1997), Leipzig 1997.

Kat. Ausst. Kunstmuseum Wolfsburg 1999

German Open. Gegenwartskunst in Deutschland (Kat. Ausst., Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 1999), Wolfsburg 1999.

Kat. Ausst. Galerie für Zeitgenössische Kunst 2000

Klaus Werner (Hg.), Neo Rauch. Randgebiet (Kat. Ausst., Galerie für zeitgenössische Kunst GfZK, Leipzig 200/2001; Haus der Kunst, München 2001, Kunsthalle, Zürich 2001), Leipzig 2000.

Kat. Ausst. Deutsche Guggenheim 2000

Neo Rauch. Zeichnungen und Gemälde aus der Sammlung Deutsche Bank (Kat. Ausst. Deutsche Guggenheim, Berlin 2000; Kunstverein, Mannheim 2000; u.a.), Frankfurt am Main 2000.

Kat. Ausst. Bonnefantenmuseum 2002

Neo Rauch (Kat. Ausst. Bonnefantenmuseum, Maastricht 2002), Ostfildern-Ruit 2002.

Kat. Ausst. Albertina 2004

Klaus Albrecht Schröder (Hg.), Neo Rauch. Arbeiten auf Papier 2003-2004 (Kat. Ausst. Albertina, Wien 2004/2005), Ostfildern-Ruit 2004.

Kat. Ausst. Honolulu Academy of Arts 2005

Steven Little/ Peter Ruthenberg (Hg.), Neo Rauch. The Leipziger Volkszeitung Collection. Works 1994-2002 (Kat. Ausst., Honolulu Academy of Arts, Honolulu 2005), Honolulu 2005.

Kat. Ausst. CAC Malaga 2005

Neo Rauch (Kat. Ausst. Centro de Arte Contemporáneo CAC, Malaga 2005), Malaga 2005.

Kat. Ausst. Rubell Collection 2005

Mark Coetzee/ Laura Steward Heon (Hg.), Life after death: New Leipzig Paintings from the Rubell Family Collection (Kat. Ausst. Rubell Collection, Miami 2005), Miami 2005.

Kat. Ausst. Kunstmuseum Wolfsburg 2006

Neo Rauch - Neue Rollen. Bilder 1993-2006 (Kat. Ausst., Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 2006/2007), Köln 2006.

Kat. Ausst. Galerie EIGEN + ART 2006

Neo Rauch. Der Zeitraum (Kat. Ausst. Galerie EIGEN+ART, Leipzig 2006), Köln 2006.

Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 2007

Neo Rauch. Para (Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art, New York 2007; Max Ernst Museum, Brühl 2007/2008), Köln 2007.

Kat. Ausst. Museum der bildenden Künste 2010

Hans-Werner Schmidt/ Berhart Schwenk (Hg.), Neo Rauch - Begleiter (Kat. Ausst. Museum der bildenden Künste, Leipzig 2010; Pinakothek der Moderne, München 2010), Ostfildern 2010.

Zeitungsartikel (alphabetisch)

Beucamp 2005

Eduard Beucamp, Die Leipziger Schule, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 75, 2005, S. 35.

Beucamp 2006

Eduard Beucamp, Rauchs Rätsel, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 280, 2006, S. 39.

Bürger 2006

Peter Bürger, Der Mann, der zuviel kann, in: Die Zeit Online, 47, 16.11.2006 (09.03.2010),
URL: http://www.zeit.de/2006/47/Der_Mann_der_zuviel_kann.

Büscher 2005

Wolfgang Büscher, Deutsche Motive, in: Die Zeit, 49, 2005, S. 65.

Creischer/ Siekmann 2002

Alice Creischer/ Andreas Siekmann, Wo haben Sie gedient? Zu Neo Rauchs Lautmalerei in „Zeit“ und „taz“, in: Isabelle Graw (Hg.), Texte zur Kunst, 45, 2002, S. 108-110.

Egan 2004

Maura Egan, The Talk; Neue School, in: The New York Times Online, 19.09.2004 (09.03.2010),
URL: <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9B03EEDD153CF93AA2575AC0A9629C8B63>.

Gaissert 2006

Celia Isabel Gaissert, Gewalt im Blick. Der „Zeitraum“-Zyklus von Neo Rauch, in: Kunststoff. Kulturmagazin für Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen, 2006, S. 72-77; hier aus: Galerie EIGEN +ART Homepage, (13.10.2009),
URL: http://cgi.eigen-art.com/user-cgi-bin/files/cigaissert_nrauch.pdf

Gebhardt 2007

Volker Gebhardt, Die Karriere der Barbaren, in: Die Zeit, 18, 2007, S. F24.

Geimer/ Maak/ Richter/ Riechelmann/ Spies 2006

Peter Geimer/ Niklas Maak/ Peter Richter/ Cord Riechelmann, Zeiten und Rollen: Was macht einen Rauch aus?, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 263, 2006, S. Z3.

Gioni 2002

Massimiliano Gioni, Neo Rauch. No man's land, in: Art press, 281, 2002, S. 20-25.

Hofmann 2006

Werner Hofmann, Im Tumult der Episoden, in: Art - Das Kunstmagazin, 11, 2006, S. 20-24.

Illies 2001

Florian Illies, Endlich: Die deutsche Malerei hat mit Neo Rauch ihren ersten Popstar, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 110, 2001, S. BS4.

Illies 2002

Florian Illies, Wer hatte noch mal gesagt, die Malerei sei tot? Seit gestern sind elf neue Bilder von Neo Rauch in Berlin zu sehen: Meisterwerke der modernen deutschen Kunst, Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 49, 2002, S. 19.

Lubow 2006

Arthur Lubow, The New Leipzig School, in: The New York Times, 08.01.2006 (09.03.2010),
URL: <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9F04E1D61030F93BA35752C0A9609C8B63&scp=7&sq=Neo%20Rauch&st=cse>

Mack 2001

Gerhard Mack, Mit den Waffen des Malers. Neo Rauch, in: Art - Das Kunstmagazin, 1, 2001, S. 12-23.

Mack/ Hohenberg 2004

Gerhard Mack/ Gregor Hohenberg, Die Stadt der Leinwandhelden, in: Art - Das Kunstmagazin, 12, 2004, S. 34-45.

Mejias 2007

Jordan Mejias, Malerei ist eine herrschaftliche Geste, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 117, 2007, S. 37.

Menke 2007

Christoph Menke, Eine Kunst ohne Witz und Geheimnis: über Neo Rauch im Kunstmuseum Wolfsburg, in: Isabelle Graw (Hg.), Texte zur Kunst, 66, 2007, S. 42-48.

Prince 2002

Mark Prince, Avant-Garde and Kitsch, in: Art Monthly, 257, 2002, S. 9-12.

Schjeldahl 2002

Peter Schjeldahl, The Drawing Board. New directions for the oldest medium, in: The New Yorker Online, 04.11.2002 (09.03.2010),
URL: http://www.newyorker.com/archive/2002/11/04/021104craw_artworld

Schmidt 2004

Johannes Schmidt, New Power, New Pictures. Dresden and Leipzig, in: Flash Art, vol. 37, 239, 2004, S. 78-83.

Smith 2007

Roberta Smith, Curious Time Travel Through Art History, in: The New York Times Online, 15.06.2007 (09.03.2010),

URL: <http://www.nytimes.com/2007/06/15/arts/design/15rauc.html?scp=1&sq=Roberta%20Smith%20Courious%20Time%20Travel&st=cse>

Spies 2006

Werner Spies, Im Sperrgebiet des Glücks, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 44, 2006, S. 27.

Spies 2009

Werner Spies, Neo Rauch - Sperrgebiet des Glücks, in: Ders., Der ikonografische Imperativ der Deutschen, Berlin 2009, S. 157-169.

Sommer 2006

Tim Sommer, Der Vorposten des Ich, in: Art - Das Kunstmagazin, 11, 2006, S. 26-35.

Thomas 2000

Karin Thomas, Vernetzte Zeiten. Über Gerhard Richter, Anselm Kiefer, Heribert C. Ottersbach, Neo Rauch, in: Heinz-Norbert Jocks (Hg.), Kunstforum International, 150, 2000, S. 298-309.

Wagner 2006

Thomas Wagner, Im dunklen Bezirk des ratlosen Ich, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung Online, 09.11.2006 (12.03.2010),

URL: <http://www.faz.net/IN/INtemplates/faznet/default.asp?tpl=common/zwischenseite.asp&dox=%7B6AA30043-85FD-117C-A809-92650B3025E0%7D&rub=%7BEBED639C-476B-4077-98B1-CE808F1F6632%7D>

Interviews (alphabetisch)

Cosmo 2007

Claudia Cosmo, Themenschwerpunkt zu Neo Rauch: „para“ im Max Ernst Museum Brühl, WDR 5 Kultursendung Scala, 25.10.2007,

URL: http://www.wdr5.de/nc/rueckschau.html?tx_rlmpflashdetection_pi1%5Bhtml%5D=1&cHash=5fc4791d63

Gingeras 2002

Alison M. Gingeras, Neo Rauch. Korrespondenz mit Alison M. Gingeras, in: „Lieber Maler, male mir...“ Radikaler Realismus nach Picabia (Kat. Ausst., Kunsthalle Wien, Wien 2002/2003, Schirn Kunsthalle, Frankfurt 2002; Centre Georges Pompidou, Paris 2002), Wien 2002, S. 98-100.

Hecht/ Sommer 2004

Axel Hecht/ Tim Sommer, Der Bürgerkrieg greift auf die Bilder über. Neo Rauch über seine Stadt und seine Bilder, in: Art - Das Kunstmagazin, 12, 2004, S. 54-56.

Interview Metropolitan Museum of Art 2007

Interview mit Neo Rauch im Metropolitan Museum of Art am 6. April 2007, in: Galerie EIGEN+ART Homepage, (13.06.2008),

URL: http://www.eigen-art.com/Kuenstlerseiten/Neo_Rauch/Neo_Rauch_DEtexte.html

Interview Goethe-Institut 2007

Interview mit Neo Rauch und Holger Broecker im Goethe-Institut Prag am 10. Mai 2007, in: Galerie EIGEN+Art Online, (09.03.2010),

URL: http://cgi.eigen-art.com/user-cgi-bin/files/nr_gespraechprag.pdf

Liebs 2006

Holger Liebs, Im Interview: Maler Neo Rauch „Mir ist nichts mehr peinlich“, Süddeutsche Zeitung Online, 13.09.2006 (09.03.2010),

URL: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/845/406622/text/>

Schimke 2006

Robert Schimke/ Björn Achenbach/ Egbert Pietsch, Das ist kein blaues Pferd. Es ist ein Bild. Der Leipziger Maler Neo Rauch über neue Bilder, alte Wunden und das Toffiern des Labels „Neue Leipziger Schule“, in: Kreuzer. Das Leipziger Stadtmagazin Online, 26.10.2006 (12.03.2010),

URL: <http://www.kreuzer-leipzig.de/kultur/95>

Schwenk 2001

Bernhart Schwenk, Die Palette als Obdach und Bedrohung. Ein Gespräch mit Neo Rauch, in: Ingvild Goetz/ Rainald Schumacher (Hg.), The Mystery of Painting, (Kat. Ausst., Sammlung Goetz, München 2001), München 2001, S. 115-118.

Sekundärliteratur**Adorf 2007**

Sigrid Adorf/ Sabine Gebhardt Fink/ Sigrid Schade/ Steffen Schmidt (Hg.), Is it now? Gegenwart in den Künsten, Zürich 2007.

Arndt 2003

Andreas Arndt, Prophet und Engel der Geschichte. Historische Dialektik bei Schlegel und Benjamin, in: Johannes Rohbeck/ Herta Nagl-Docekal (Hg.), Geschichtsphilosophie und Kulturkritik. Historische und systematische Studien, Darmstadt 2003, S. 75-90.

Arndt/ Zovko 2007

Andreas Arndt/ Jure Zovko (Hg.), Friedrich Schlegel. Schriften zur Kritischen Philosophie 1795-1805, Philosophische Bibliothek, 591, Hamburg 2007.

Assmann 1994

Aleida Assmann, Die Ent-Ikonisierung und Re-Ikonisierung der Schrift, in: Hans Ulrich Reck (Hg.), Kunstforum International, 127, Ruppichterorth 1994, S. 134 - 139.

Assmann 1996

Aleida Assmann, Zur Metaphorik der Erinnerung, in: Kai-Uwe Hemken (Hg.), Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst, Leipzig 1996, S. 16-46.

Assmann 1999

Aleida Assmann, Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 1999.

Assmann 2002a

Aleida Assmann, Vier Formen des Gedächtnisses, in: Frank Benseler/ Bettina Blanck/ Reinhard Keil-Slawik/ Werner Loh (Hg.), Erwägen. Wissen. Ethik, Streitforum für Erwägungskultur, 13, Stuttgart 2002, S. 183-190 sowie S. 231-238.

Assmann 2002b

Jan Assmann, Das kulturelle Gedächtnis, in: Frank Benseler/ Bettina Blanck/ Reinhard Keil-Slawik/ Werner Loh (Hg.), Erwägen. Wissen. Ethik, Streitforum für Erwägungskultur, 13, Stuttgart 2002, S. 239-247.

Assmann 2006

Aleida Assmann, Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik, München 2006.

Barck 1994

Karlheinz Barck, Ästhetische Utopie, Politik: Ideologiekritik nach dem Zerfall der Geschichtsphilosophie, in: Hans Ulrich Reck (Hg.), Kunstforum International, 128, Ruppichteroth 1994, S. 129-133.

Barthes 1964

Roland Barthes, Mythen des Alltags, Frankfurt am Main 1964.

Barthes 1993

Roland Barthes, Ist die Malerei eine Sprache?, in: Ders., Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, dt. von Dieter Hornig, Frankfurt am Main 1993, S. 157-159.

Barthes 2000

Roland Barthes, Der Tod des Autors, in: Fotis Jannidis/ Gerhard Lauer/ Matias Martinez/ Simone Winko (Hg.), Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000, S. 185-193.

Beaucamp 1990

Eduard Beaucamp, Arbeiter als Apostel. Beobachtungen zur Historienmalerei der DDR, in: Ekkehard Mai (Hg.), Historienmalerei in Europa: Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, Mainz am Rhein 1990.

Beaucamp 1998

Eduard Beaucamp, Der verstrickte Künstler: wider die Legende von der unbefleckten Avantgarde, Köln 1998.

Behler 1997

Ernst Behler, Ironie und literarische Moderne, Paderborn 1997.

Behrens 1984

Klaus Behrens, Friedrich Schlegels Geschichtsphilosophie (1794-1808). Ein Beitrag zur politischen Romantik, Tübingen 1984.

Behrens 2004

Roger Behrens, Postmoderne, Hamburg 2004.

Belting 1990

Hans Belting, Larry Rivers und die Historie in der Modernen Kunst, in: Ekkehard Mai (Hg.), Historienmalerei in Europa: Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, Mainz am Rhein 1990.

Benjamin [1972-1989]

Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann/ Hermann Schweppenhäuser, I-VI, Frankfurt am Main 1972-1989.

Belscher 2003

Thomas W. Belscher, Leipziger Schule, in: Eugen Blume (Hg.), Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie (Kat. Ausst. Nationalgalerie, Berlin 2003), Berlin 2003, S. 266-276.

Boehm 1987

Gottfried Boehm, Zeit und Bild, in: Hannelore Pafflik (Hg.), Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft, Weinheim 1987, 1-23.

Boehm 1994

Gottfried Boehm, Was ist ein Bild, München 1994.

Bois 1993

Yve-Alain Bois, Painting as Model, Cambridge 1993.

Bohrer 1983

Karl Heinz Bohrer, Friedrich Schlegels Rede über die Mythologie, in: Ders. (Hg.), Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion, Frankfurt am Main 1983, S. 52-82.

Bohrer 1989

Karl Heinz Bohrer, Zeit der Revolution - Revolution der Zeit, in: Ders. (Hg.), Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, 479, Stuttgart 1989, S. 13-28.

Böning 1999

Thomas Böning, Allegorisieren/ Symbolisieren, in: Heinrich Bosse/ Ursula Renner (Hg.), Literaturwissenschaft - Einführung in ein Sprachspiel, Freiburg im Breisgau 1999, S. 157-176.

Braun/ Dornhof/ Johnach 2009

Christina von Braun/ Dorothea Dornhof/ Eva Johnach (Hg.), Das Unbewusste. Krisis und Kapital der Wissenschaften. Studien zum Verhältnis von Wissen und Geschlecht, Bielefeld 2009.

Brockhaus 1996

Werner Scholze-Stubenrecht (Red.), Brockhaus - Die Enzyklopädie, Leipzig/ Mannheim/ Brockhaus, 1996.

Buchloh 1981

Benjamin H. D. Buchloh, Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting, in: October, 16, Cambridge 1981, S. 39-68.

Bürger 1974

Peter Bürger, Theorie der Avantgarde, Frankfurt am Main 1974.

Bürger 1987

Christa Bürger (Hg.), Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde, Frankfurt am Main 1987.

Bürger 2000

Peter Bürger, Ursprung des postmodernen Denkens, Weilerswist 2000.

Bürger 2001

Peter Bürger, Das Altern der Moderne. Schriften zur bildenden Kunst, Frankfurt am Main 2001.

Crimp 1979

Douglas Crimp, Pictures, in: October, 8, Cambridge 1979, S. 75-88.

Damus 1991

Martin Damus, Malerei der DDR. Funktionen der bildenden Kunst im Realen Sozialismus, Reibek bei Hamburg 1991.

Danto 2000

Arthur C. Danto, Das Fortleben der Kunst, München 2000.

de Duve 1993

Thierry de Duve, Kant nach Duchamp, München 1993.

Didi-Huberman 1999

Georges Didi-Huberman, Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes, dt. von Markus Sedlaczek, München 1999.

Eco 1994

Umberto Eco, Einführung in die Semiotik, dt. von Jürgen Trabant, München 1994.

Eiblmayr 1993

Silvia Eiblmayr, Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1993.

ErlI 2005

Astrid ErlI, Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung, Stuttgart 2005.

Evans 2002

Dylan Evans, Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse, dt. von Gabrielle Burkhart, Wien 2002.

Feist 1966

Peter H. Feist, Muß unsere Kunst intelligenzintensiv sein?, in: Bildende Kunst. Zeitschrift für Malerei, Plastik, Grafik, 8, 1966, S. 434-435.

Fineman 1980

Joel Fineman, The Structure of Allegorical Desire, in: October, 12, Cambridge 1980, S. 46-66.

Frank 1992

Manfred Frank, Allegorie, Witz, Fragment, Ironie. Friedrich Schlegel und die Idee des zerissenen Selbst, in: Willem van Reijen (Hg.), Allegorie und Melancholie, Frankfurt am Main 1992.

Freud 1991

Sigmund Freud, Die Traumdeutung, Frankfurt am Main 1991.

Friesen 1995

Hans Friesen, Die philosophische Ästhetik der postmodernen Kunst, Würzburg 1995.

Futscher 1995

Edith Futscher, Vom Ende der Kunst. Anmerkungen zur Entwicklungsgeschichte eines Gedankens, phil. Dipl. (ms.), Wien 1995.

Graw/Rottmann 2010

Isabelle Graw/ André Rottmann, Painting is not the issue. Vorwort, in: Isabelle Graw (Hg.), Texte zur Kunst, 77, Berlin 2010, S. 4-5.

Gillen 1990

Eckhart Gillen (Hg.), Kunst in der DDR. Künstler, Galerien, Museen, Kulturpolitik, Adressen, Köln 1990.

Gillen 2009

Eckhart Gillen, Werner Tübke - ein postmoderner Maler „avant le lettre“?, in: Hans-Werner Schmidt (Hg.), Tübke. Die Retrospektive zum 80. Geburtstag (Kat. Ausst. Museum der bildenden Künste, Leipzig 2009; Kunstforum der Berliner Volksbank, Berlin 2009/2010), Leipzig 2009.

Godfrey 2007

Mark Godfrey, The Artist as Historian, in: October, 120, Cambridge 2007, S.140-172.

Greenberg 1993

Clement Greenberg, The Collected Essays and Criticism, hg. von John O'Brian, 4, Chicago/ London 1993.

Großklaus 1995

Götz Großklaus, Medien-Zeit, Medien-Raum: Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne, Frankfurt am Main 1995.

Großklaus 1997

Götz Großklaus, Zeitlichkeit der Medien, in: Trude Ehlert (Hg.), Zeitkonzeptionen Zeiterfahrung Zeitmessung. Stationen ihres Wandels vom Mittelalter bis zur Moderne, Paderborn 1997, 3-11.

Guth 1997

Peter Guth, Symbolismus in der Leipziger Kunst nach 1945, in: Herwig Guratzsch/ Ulrich Großmann (Hg.), Lust und Last. Leipziger Kunst seit 1945 (Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1997; Museum der bildenden Künste, Leipzig 1997), Leipzig 1997, S. 27-45.

Haftmann 1959

Werner Haftmann, Malerei nach 1945, in: Kunst nach 1945. Malerei. Skulptur. Druckgrafik, Band 1 (Kat. Ausst. Documenta 2, Kassel 1959), Köln 1959, S. 11-19.

Harrison/ Wood 2003

Charles Harrison/ Paul Wood (Hg.), Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, 2, Ostfildern-Ruit 2003.

Havenkamp 1996

Anselm Haverkamp (Hg.), Theorie der Metapher, Darmstadt 1996.

Heartney 2002

Eleanor Heartney, Postmoderne, Ostfildern-Ruit 2002.

Held/ Schneider 2007

Jutta Held/ Norbert Schneider (Hg.), Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereich, Institutionen, Problemfelder, Köln/ Wien 2007.

Hemken 1996

Kai-Uwe Hemken, Von „Engeln der Geschichte“ und ästhetischer Melancholie. Zur Geschichtserfahrung in der Gegenwartskunst, in: Kai-Uwe Hemken (Hg.), Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst, Leipzig 1996, S. 143-155.

Hoffmann 1992

Detlef Hoffmann, Der Blick der Kunst auf die Geschichte. Eine Einführung in den Problemkreis, in: Detlef Hoffmann/ Ulrike Krenzlin u.a. (Hg.), kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, 2, Marburg 1992, S. 4-7.

Hoffmann-Curtius/ Wenk 1997

Kathrin Hoffmann-Curtius/ Silke Wenk (Hg.), Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert, Marburg 1997.

Huysen/ Scherpe 1986

Andreas Huyssen/ Klaus R. Scherpe, Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels, Reinbek bei Hamburg 1986.

Kammler/Parr/Schneider 2008

Clemens Kammler/ Rolf Parr/ Ulrich Johannes Schneider (Hg.), Foucault-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung, Stuttgart 2008.

Kamper 1994

Dietmar Kamper, Das Bild als unmögliche Gegenwart. Vom Aufhören der Theorie, in: Dieter Bechtloff (Hg.), Kunstforum International, 128, Ruppichteroth 1994, S. 106-115.

Kandinsky 2004

Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei, hg. von Jelena Hahl-Fontaine, Bern 2004.

Kant 1999

Immanuel Kant, Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?, in: Ders., Was ist Aufklärung? Ausgewählte kleine Schriften, hg. von Horst D. Brandt, Hamburg 1999, S. 20-27.

Kat. Ausst. Galerie Brusberg 2003

Dieter Brusberg (Hg.), Bernhard Heisig. Gestern und in unserer Zeit (Kat. Ausst. Galerie Brusberg, Berlin 2003), Berlin 2003.

Kat. Ausst. Kunsthalle 2002

Lieber Maler, male mir... Radikaler Realismus nach Picabia (Kat. Ausst. Kunsthalle, Wien 2002; Schirn Kunsthalle, Frankfurt 2002; Centre Georges Pompidou, Paris 2002), Wien 2002.

Kat. Ausst. Kunstmuseum Düsseldorf 1989

Thomas Krens (Hg.), Neue Figuration. Deutsche Malerei 1960-88 (Kat. Ausst. Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1989; Schirn Kunsthalle, Frankfurt 1989), München 1989.

Kat. Ausst. MUMOK 1985

Michel Baudson (Hg.), Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst, (Kat. Ausst. MUMOK, Wien 1985; Kunsthalle, Mannheim 1985), Weinheim 1985.

Kat. Ausst. Sammlung Goetz 2001

Ingvild Goetz/ Rainald Schuhmacher (Hg.), The Mystery of Painting, (Kat. Ausst. Sammlung Goetz, München 2001/2002), München 2001.

Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle 2007

Max Hollein (Hg.), Wunschwelten. Neue Romantik in der Kunst der Gegenwart (Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main 2007), Frankfurt am Main 2007.

Kittsteiner 1992

Heinz Dieter Kittsteiner, Frankenhausen und Frankfurt. Zwei deutsche Historienbilder, in: Detlef Hoffmann/ Ulrike Krenzlin u.a. (Hg.), kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Heft 2, Jahrgang 20, Marburg 1992, S. 89 - 100.

Koch 1994

Gertrud Koch, Das Bild als Schrift der Vergangenheit, in: Hans Ulrich Reck (Hg.), Kunstforum International, Bd. 128, Ruppichteroth 1994, S. 192-196.

Koerner 1998

Joseph Leo Koerner, Caspar David Friedrich. Landschaft und Subjekt, München 1998.

Konersmann 1991

Ralf Konersmann, Erstarrte Unruhe. Walter Benjamins Begriff der Geschichte, Frankfurt am Main 1991.

Koselleck 1979

Reinhard Koselleck, Art. Geschichte. Historie, in: Otto Brunner/ Werner Conze/ Reinhart Koselleck (Hg.), Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Bd. 2, Stuttgart 1979, S. 593-718.

Koselleck 1984

Reinhard Koselleck, Art. Revolution. Rebellion, Aufruhr, Bürgerkrieg, in: Otto Brunner/ Werner Conze/ Reinhart Koselleck (Hg.), Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Bd. 5, Stuttgart 1984, S. 653-788.

Krauss 1993

Rosalind Krauss, The Originality of the Avant-garde and other Modernist Myths, Cambridge 1993.

Krenzlin 1992

Ulrike Krenzlin, Historienmalerei in der DDR - Bebilderung oder Erhellung der Geschichte?, in: Detlef Hoffmann/ Ulrike Krenzlin u.a. (Hg.), kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Heft 2, Jahrgang 20, Marburg 1992, S. 8-23.

Krieger 2008

Verena Krieger (Hg.), Kunstgeschichte und Gegenwartskunst. Vom Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft, Köln 2008.

Lachmann 1984

Renate Lachmann, Zur Semantik metonymischer Intertextualität, in: Karlheinz Stierle/ Rainer Warning (Hg.), Das Gespräch, Forschungsgruppe Poetik und Hermeneutik, XI, S. 517-523.

Lachmann 1990

Renate Lachmann, Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne, Frankfurt am Main 1990.

Lang 2002

Lothar Lang, Malerei und Graphik in Ostdeutschland, Leipzig 2002.

Laplanche/ Pontalis 1986

Jean Laplanche/ Jean-Bertrand Pontalis (Hg.), Das Vokabular der Psychoanalyse, dt. von Emma Moersch, Frankfurt am Main 1986.

Leeb 2009

Susanne Leeb, Flucht nach nicht ganz vorn. Geschichte in der Kunst der Gegenwart, in: Isabelle Graw (Hg.), Texte zur Kunst, 76, 2009, S. 28-45.

Lessing 1914

Gotthold Ephraim Lessing, Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, hg. von Robert Riemann, Leipzig 1914.

Liessmann 1999

Konrad Paul Liessmann, Philosophie der modernen Kunst, Wien 1999.

Lyotard 1986a

Jean-François Lyotard, Das postmoderne Wissen. Ein Bericht, hg. von Peter Engelmann, Wien 1986.

Lyotard 1986b

Jean-François Lyotard, Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens, dt. von Marianne Karbe, Internationaler Merve-Diskurs, 129, Berlin 1986.

Lyotard 1988a

Jean-François Lyotard, Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?, in: Wolfgang Welsch (Hg.), Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion, Weinheim 1988, S. 193-203.

Lyotard 1988b

Jean-François Lyotard, Die Moderne redigieren, in: Wolfgang Welsch (Hg.), Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion, Weinheim 1988, 204-214.

Meinhardt 1997

Johannes Meinhardt, Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei, Ostfildern-Ruit 1997.

Menke 1991

Bettine Menke, Das Nach-Leben im Zitat. Benjamins Gedächtnis der Texte, in: Anselm Haverkamp/ Renate Lachmann (Hg.), Gedächtniskunst. Raum-Bild-Schrift. Studien zur Mnemotechnik, Frankfurt am Main 1991, S. 74-110.

Menke 2000

Bettine Menke, Art. Allegorie der Geschlechterdifferenz, in: Karlheinz Barck (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Stuttgart/ Weimar 2000, 1, S. 100-102.

Mertens 2003

Wolfgang Mertens, *Traum und Traumdeutung*, München 2003.

Metzger 2002a

Rainer Metzger, Aneignung und Auslegung. Über die Komplizenschaft von Kanon und Kunst in den letzten 200 Jahren, in: Ders. (Hg.), *Kunstforum International*, 162, Ruppichterorth 2002, S. 43-53.

Metzger 2002b

Rainer Metzger, Attitüde und Modernität. Aspekte des Kanonischen in der Kunst der letzten Jahrzehnte, in: Ders. (Hg.), *Kunstforum International*, 162, Ruppichterorth 2002, S. 126-142.

Nelson/ Shiff

Robert S. Nelson/ Richard Shiff (Hg.), *Critical terms for art history*, Chicago 1996.

Niethammer 1989

Lutz Niethammer, *Posthistoire. Ist die Geschichte zu Ende?*, Reinbek bei Hamburg 1989.

Nöth 1985

Winfried Nöth, *Handbuch der Semiotik*, Stuttgart 1985.

Opitz/ Wizisla 2000

Michael Opitz/ Ertmut Wizisla (Hg.), *Benjamins Begriffe*, 1, Frankfurt am Main 2000.

Owens 1992

Craig Owens, *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley/ Los Angeles/ Oxford 1992.

Poppe 2000

Birgit Poppe, *Freizeit und Privatleben in der Malerei der DDR. Formen und Funktionen neuer Motive der Leipziger Schule nach 1970*, Frankfurt am Main 2000.

Rehberg 2003

Karl-Siegbert Rehberg, „Mitarbeit an einem Weltbild“: die Leipziger Schule, in: Eugen Blume (Hg.), *Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie (Kat. Ausst. Nationalgalerie, Berlin 2003)*, Berlin 2003, S. 45-59.

Roters 1995

Eberhard Roters, *Jenseits von Arkadien. Die romantische Landschaft*, Köln 1995.

Roudinesco/ Plon 2004

Élisabeth Roudinesco/ Michael Plon (Hg.), *Wörterbuch der Psychoanalyse. Namen, Länder, Werke, Begriffe*, Wien 2004.

Sachs 1993

Angeli Sachs, *Erfindung und Rezeption von Mythen in der Malerei der DDR*, Bonn 1993.

Schade/ Wenk 1995

Sigrid Schade/ Silke Wenk, Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz, in: Hadumod Bußmann/ Renate Hof (Hg.), Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Stuttgart 1995, S. 340-407.

Safranski 2007

Rüdiger Safranski, Romantik. Eine deutsche Affäre, München 2007.

Schanze 1994

Helmut Schanze (Hg.), Romantik-Handbuch, Stuttgart 1994.

Schumann 1996

Henry Schumann, Leitbild Leipzig. Beiträge zur Geschichte der Malerei in Leipzig von 1945 bis Ende der achtziger Jahre, in: Günter Feist/ Eckhart Gillen/ Beatrice Vierneisel (Hg.), Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945-1990: Aufsätze, Berichte, Materialien, Köln 1996, S. 480-555.

Seel 2006

Gerhard Seel (Hg.), End of Art - Endings in Art, Basel 2006.

Simonis 2004

Annette und Linda Simonis (Hg.), Mythen in Kunst und Literatur. Tradition und kulturelle Repräsentation, Köln 2004.

Sperling 2006

Jana Sperling, Mythen in der zeitgenössischen Künstlerbiographik. Jörg Immendorff. Mülheimer Freiheit. Neo Rauch, phil. Dipl. (ms.), Leipzig 2006.

Swenson 1997

Gina R. Swenson, What Is Pop Art?, in: Steven Henry Madoff (Hg.), Pop Art. A Critical History, Berkeley/ Los Angeles/ London 1997, S. 103-117.

Thomas 1985

Karin Thomas, Zweimal deutsche Kunst nach 1945. 40 Jahre Nähe und Ferne, Köln 1985.

Uhl 2003

Elke Uhl, Gebrochene Zeit? Ungleichzeitigkeit als geschichtsphilosophisches Problem, in: Johannes Rohbeck/ Herta Nagl-Docekal (Hg.), Geschichtsphilosophie und Kulturkritik. Historische und systematische Studien, Darmstadt 2003, S. 50-74.

Uhlitzsch 1966

Joachim Uhlitzsch, Bildende Kunst auf dem Bitterfelder Weg, Berlin 1966.

Wallis 1992

Brian Wallis (Hg.), Art After Modernism. Rethinking Representation, New York 1992⁶ (1984).

Weigel 1994

Sigrid Weigel, Von der Topographie zur Schrift - Zur Genese von Benjamins Gedächtniskonzept, in: Hans Ulrich Reck (Hg.), Kunstforum International, 128, Ruppichterorth 1994, S. 120-128.

Wellbery 1999

David Wellbery, Übertragen: Metapher und Metonymie, in: Heinrich Bosse/ Ursula Renner (Hg.), Literaturwissenschaft - Einführung in ein Sprachspiel, Freiburg im Breisgau 1999, S. 139-156.

Welsch 1987

Wolfgang Welsch, Unsere postmoderne Moderne, Weinheim 1987.

Welsch 1988

Wolfgang Welsch (Hg.), Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion, Weinheim 1988.

Wenk 1996

Silke Wenk, Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne, Köln/Weimar/Wien 1996.

Werkner 2007

Patrick Werkner, Kunst seit 1940. Von Jackson Pollock bis Joseph Beuys, Wien/Köln/Weimar 2007.

Wulffen 2001

Thomas Wulffen, Der gerissene Faden. Von der Wunderkammer zum Hypertext. Nichtlineare Techniken in der Kunst, in: Ders. (Hg.), Kunstforum International, 155, Ruppichteroth 2001, S. 48-61.

Zumbusch 2004

Cornelia Zumbusch, Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk, Berlin 2004.

Lebenslauf

STEPHANIE DAMIANITSCH



PERSÖNLICHE DATEN

Geburtsdatum: 13.10.1982
 Geburtsort: Wien
 Staatsangehörigkeit: Österreich

AUSBILDUNG

Studium der Kunstgeschichte, Universität Wien, WS 2005 - WS 2010

Erasmus Teilstudium, Universität Leipzig, SS 2008

Studium der Fachtheologie, Universität Wien, WS 2001 - 2005

1. Studienabschnitt abgeschlossen

Reifeprüfung, Bundesrealgymnasium Wien XIX, 18. Juni 2001

UNIVERSITÄT WIEN

Tutorin, Propädeutikum Kunstgeschichte, Universität Wien, SS 2010

PRAXISERFAHRUNG IM KUNSTBEREICH

Art Austria Messe, Galerie Rhomberg, Wien, 25.05. - 30.05. 2010

Galerie Assistenz

Praktikum, Galerie Christian Nagel, Berlin, 05.02. - 04.05. 2008

u.a. Vorbereitung und Betreuung der Ausstellung *Projection* von Andrea Fraser sowie die Performance *The Opening* des Künstlers Merlin Carpenter, Arbeit im Presse- und Bildarchiv, Erstellung von Künstlerinventaren, Künstlerbetreuung. Mitarbeit am Gallery Weekend Berlin 2008

Praktikum, Generali Foundation, Wien, 25.09. - 04.11.2007

Kunstvermittlung für die Ausstellung *Anna Oppermann - Ensembles*

Praktikum, MOYA, Wien, 31.08.2006 - 30.11.2006