

Der österreichische Maler – Über Peter Sengl

Das Fantastische

Für Österreicher liegt eng beisammen, was andere Menschen bei klarem Verstand auseinanderhalten. Ausgewogenheit hat in diesem Land der Kompromisse keinen Platz, das Klassische ist seinen Bewohnern völlig fremd. Es ist nicht einfach so, dass hier irgendein Stil oder eine künstlerische Richtung - wie Barock oder Realismus oder Expressionismus - zu Hause wäre oder, gemäß einigen Beobachtern, auch die Abstraktion gut passen würde, weil es niemals um prinzipielle Entscheidungen oder Haltungen gegangen ist. Künstlerische Revolutionen haben jedenfalls woanders stattgefunden. Weil die Konsequenz fehlt, hat hier nur die Provokation (Aktionismus) zu Konsequenzen geführt oder das stilisiert Morbide. Das Österreichische präsentiert sich nicht einfach. Gemäß einem ominösen „Interministeriellen Komitee für Sonderfragen“ verhält es sich so, dass das Land „infolge seiner Widersprüche ... ein phantastisches Land ist. Möglicherweise und unter anderem, versteht sich, denn zu den faszinierenden Eigenschaften des Phantastischen gehört es ja, daß sich in ihm Widersprüche nicht aufheben, sondern einander zugunsten einer höheren Qualität ergänzen.“¹ Mauthe hat das bereits in den siebziger Jahren gut gesehen. Seither ist es in zahllosen Analysen eher politisch verschärft, denn klarer formuliert worden. Aber auch im Politischen sind wir immer schon ein Problemfall gewesen, wie Robert Musil unübertroffen schon 1919 diagnostiziert hat: „Wir hätten theoretisch mit unserer Völkerdurchdringung der vorbildliche Staat der Welt sein müssen; mit solcher Sicherheit, daß sich eigentlich gar nicht sagen läßt, warum wir praktisch nicht darüber hinausgekommen sind, ein europäisches Ärgernis zu sein, gleich hinter der Türkei.“²

Was aber ist das Fantastische? Es ist das, was sich nicht in der Welt, sondern in der Vorstellungskraft, in der Fantasie zeigt. Diese Definition stimmt heute nach dem Jahrzehnt der Hirnforschung nur mehr eingeschränkt, da schließlich auch die Wirklichkeit in unserem Kopf wahrgenommen wird und nicht davon getrennt außerhalb existiert. Man kann nicht mehr klar zwischen außen und innen unterscheiden. Künstler des Fantastischen orientierten sich dementsprechend an ihren Träumen und im engeren Sinn an assoziativen Verknüpfungen der Wirklichkeit, in denen die Gesetze, wie die Schwerkraft, aufgehoben sind. Wenn Österreich das Land des Fantastischen ist, dann bedeutet das, dass hier das Unmögliche im doppelten Boden der Vorstellungen und Träume Wirklichkeit geworden ist. Das Wesentliche in der Selbsttäuschung des Österreichers und im für ihn typischen Realitätsverlust mag darin liegen, dass er mehrheitlich sicher ist, trotz der „Aktualität der Tradition als ein Gewicht des Vorhergegangenen“³ ein Mensch der Gegenwart zu sein. „Nie aber, auch in unserer Gegenwart nicht, können wir phantastische Kunst als ausgesprochen zeittypisch ansprechen, immer steht sie im Gegensatz zum allgemeinen Zeitgeschmack. Phantastische Kunst ist wesensmäßig immer zugleich anachronistisch und visionär...“⁴

Nun mag es zum Wesen des Österreichischen gehören, fantastisch zu sein. Aber das Fantastische gab es fast überall auf der Welt, wenn es sich auch auf die Kunst

beschränkt hat. Der Unterschied liegt darin, dass es einer Inszenierung der Widersprüche bedarf, um das Fantastische hervorzubringen. Vor diesem Hintergrund ist Peter Sengl der österreichische Maler. Aber er ist kein Surrealist, nur weil er sich einer quasisurrealistischen Methode bedient. Er benützt das Inventar der Welt als Spielzeug. Die Spielregeln sind allerdings nicht sofort offensichtlich.

Schon in der surrealistischen Bewegung hat es verschiedene Theorien und Methoden gegeben, wie sich der Künstler der unwirklichen Welt bemächtigen oder sie ausdrücken soll. Die Einen plädierten dafür, dass es darauf ankäme, das Unmögliche zu illustrieren, es wie ein Fotorealist sichtbar zu machen. Das beste Beispiel dafür war Salvador Dalí. Die Anderen aber kritisierten diese Einstellung, da die innere Welt in den Bildern zur äußeren Welt wurde. Sie plädierten daher dafür, ein Bild als Anregung oder als Anstoß für eigene Assoziationen der Betrachter aufzufassen. Das Spektrum reichte hier von den mithilfe neuer Techniken gefunden Formen, wie sie im *objet trouvé* oder in der Frottage (Max Ernst) erreicht wurden, bis zur Semantik der Dinge. René Magritte zweifelte die Existenz eines Unbewußten genauso an, wie er das „wahre Wesen“ der Dinge für ein Mysterium hielt. Gemeinsam allen Malern des Fantastischen sind zwei Eigenschaften. Erstens die Abwendung vom Glauben an eine klare Welt, zweitens das Vertrauen in den Zufall bzw. den Automatismus.

Dieser oft einfältig wirkenden Regie des Zufalls bedarf Peter Sengl als der österreichische Maler nicht, er schafft alleine, wozu andere Programmierer drei Künstler gegeneinander antreten lassen.

Spielregeln

Erstaunlich bei dem vom „Drawing Center“ (New York) durchgeführten Experiment war schon der Versuch, die alte surrealistische Technik wiederaufleben zu lassen. Aber die Ergebnisse waren verblüffend bescheiden. Vielleicht lag es an den retrospektiv orientierten Rahmenbedingungen. Eine wichtige Einschränkung lag darin, dass man als Material nicht Leinwand, sondern Papier, als Technik nicht das Malen in Öl, sondern die Zeichnung vorschrieb. Man entschied sich aus historischen Gründen für diese Methode, in der drei oder vier Künstler zusammenarbeiteten.⁵ Dabei hatte der erste „Spieler“ die Aufgabe, oben zu beginnen, d.h. den Kopf zu schaffen, und danach das Blatt so zu falten, dass der untere Teil gerade noch sichtbar war. Der zweite Spieler übernahm die Aufgabe, darunter den Torso zu gestalten, und der dritte die Beine und die Standfläche dazuzufügen.

Die Resultate mögen den surrealistischen Theoretiker oder fundamentalistischen Künstler befriedigen, als wirklich gelungen kann man trotz einer eindrucksvollen Liste eingeladener Künstler die wenigsten so geschaffenen Zeichnungen bezeichnen. Dazu müsste ein Zufall zweiter Ordnung dem Zufall im eingeschränkten Sinn der Gestaltung zu Hilfe kommen. Denn man wollte ja eingedenk des weiterklärenden Diktums von Isidore-Lucien Ducasse (1846-1870), der sich Lautréamont nannte, die Methode aus den *Gesängen des Maldoror* (1868/69) wirksam werden lassen, nämlich Gebilde zu kreieren, „wie das zufällige Zusammentreffen einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch“. Im Vergleich zu diesem vor allem in

der Objektkunst zu überzeugenden Resultaten führenden Arrangement, dessen Ästhetik allerdings erst im 20. Jahrhundert eingelöst wurde, sind dreigeteilte Zeichnungen einfach dreigeteilte Zeichnungen und keine vom Zufall begünstigten Zusammenhänge. Der gelenkte Zufall allein reicht hier nicht aus, es fehlt der zweite eigentliche, unvorhersehbare, der dann doch einen überraschenden Zusammenhalt hervorbringt, den man vorher nicht erhoffen durfte. Vielleicht war in den neunziger Jahren einfach die von André Breton fantasierte „surrealistische Atmosphäre, die durch das mechanische, automatische Schreiben geschaffen wird,“⁶ nicht mehr evozierbar. Der „höchste Grad an Willkür“ und die von ihm ersehnte „offenkundige Widersprüchlichkeit“ waren durch die Flut der avantgardistischen Tabubrüche längst überholte Vorstellungen. Konnte man wirklich lebendige Werke erwarten, wenn man dafür schon den Begriff des „cadavre exquis“ benützte?

A scheene Leich

Ein exquisiter Kadaver, ein auserlesener, ausgesuchter oder hervorragender Leichnam wird in Wien als „a scheene Leich“ apostrophiert. Damit wird aber nicht nur das Aussehen eines Leichnams bezeichnet, so wie etwa Eckermann hagiografisch den aufgebahrten Goethe beschrieb, sondern das ganze pomp-funèbresche Drumherum, also das Begräbnis, idealerweise am Zentralfriedhof. Etwa wie wir sie uns in Shakespeares *Romeo and Juliet* vorstellen dürfen: „Troknet eure Thränen, umstekt diese schöne Leiche mit Rosmarin, und traget sie, wie es der Gebrauch ist, in ihrem besten Anzug in die Kirche.“ (IV. Aufzug, 5.-6- Szene) Je nach Vorliebe kann man auch Bruder Lorenz aus Büchners *Leonce und Lena* zitieren: „Schöne Leiche, du ruhst so lieblich auf dem schwarzen Bahrtuch der Nacht...“ Die schönen, meist weiblichen Leichen bevölkern die Literatur wie ein roter Faden dramaturgischer Träume.⁷

A scheene Leich ist die Wiener Variante der surrealistischen Methode, die keineswegs mit dem Handelszeichen „Wiener Fantastischer Realismus“ identisch ist, in dessen Märchenillustrationen der Reiz der Willkür, der Widersprüchlichkeit völlig fehlt. Die ästhetische Nutzung des Zufalls ist eine französische Tradition, von Lautréamont über Breton bis Marcel Duchamp. Der Glaube an diese Willkür wurzelte entgegen der surrealistischen Überzeugung jedoch nicht in der Psychoanalyse Sigmund Freuds. Ganz im Gegenteil. Für Freud entsprang jeder Zufall einem analysierbaren Motiv, und die sog. „Psychopathologie des Alltagslebens“⁸ kulminierte in Sinn und eben nicht in der Willkür. Aus dieser Sicht ist die „scheene Leich“ die ästhetische Erfüllung und nicht die pompöse Inszenierung von Brüchen.

Erstes Kriterium dieses Festes für die Augen ist der einheitliche Raum. Da die Moderne das perspektivische Gerüst neuzeitlicher Malerei zerschlagen hat, muss seither der Ort des widersprüchlichen Geschehens eigens immer wieder aufs Neue definiert werden. Er kann als orthogonales System oder als Möbel, als Schrank oder als archimedischer Punkt der Fantasie in jeweils spezifischer Form konstruiert werden. Da darin die Willkür und der doppelte Boden, die einer *scheenen Leich* immer innewohnen, verwischt werden, kommt die Sprache ins Spiel. Breton wollte die surrealistischen Mittel dahingehend erweitert sehen, dass die Assoziationen zu Überraschungseffekten führen. Vorbildhaft waren für ihn damals (1924) die Collagen von Picasso und Braque, deren Methode er auf die Titelfragmente von

Zeitungsausschnitten übertrug. Der Collage und Montage kommen die gleichen Brüche zu, wie dem *cadavre exquis*. Im Kontrast dazu steht der einheitlich wirkende Raum der *scheenen Leich*. Er konzentriert sich in der Poesie von Titelgebungen.

Das Buch der Titel

Peter Sengl verkörpert in dieser Weise wie kein anderer den österreichischen Künstler, der geprägt ist von der Suggestion poetischer Willkür, die er in die Kästen (bzw. Särge) seiner Bilder zwingt. Vielleicht setzt er einmal seinen Plan um, die mittlerweile Tausende Titel seiner Gemälde als unkommentiertes Buch herauszubringen. Sie bilden ein monströs ausuferndes, die Fantasie kontaminierendes Gedicht, ja eigentlich ein Epos. Die assoziative Fülle dieser semiotischen Seuche entsteht aber nicht im Durchspielen absurder Fallbeispiele, sondern gibt halluzinatorisch klar die innerbildlichen Geschehnisse wieder. Wollte man sich nur auf Einzelworte beschränken und für jedes Jahr einen Titel herausgreifen, ergäbe sich dennoch ein Geschwader flatternder Assoziationen, die wie Blitze in unser Gemüt schmettern. *Clownprofilnachhilfe* (1978), *Schwarzweißgummiseiltänzer* (1979), *Achselhaarschneidemaschine* (1980), *Schienbeinspitzverschraubungsweitsprung* (1981), *Affengerüstfingerverschränkungserheiterung* (1982), *Hinterkopfbeweißung* (1983), *Pavianerleuchtungssitz* (1984), *Pelikanschläfenstirn* (1985), *Hundskopfflassobedeckung* (1986), *Gründonnerstagblutwasserkopf* (1988), *Massagegezwitscher* (1990), *Katzenbusenhochstirnhockung* (1994), *Brustvogelterzglaskinnverlängerung* (1996), *Todaktverschränkungen* (1997), *Mandrillenfrisurenhang* (2000),

Entscheidend für die Kalauer einiger der herausgegriffenen Wortspiele der „decouvrierenden k.u.k. Titel-Gruft dieses Meisters vom Wiener Zentral-Bildhof“⁹ ist der Verzicht auf den Exotismus. Sengl verwertet nicht den Schatz eines Fremdwörterbuches oder das Register geflügelter Worte, genausowenig, wie er bildetymologisch nach den interessantesten Motiven seiner Kabinettstücke sucht. Ja, es sind in der Tat „Kabinett“-stücke, weil sie nicht in die freie Landschaft der Fantasie gesetzt sind, sondern in das Kabinett beengter Zwangsvorstellungen. Die Bildtitel weisen tatsächlich den Weg der Interpretation, indem sie beschreiben, was gezeigt wird. Auch dort, wo er lustvoll andere Künstlerinnen und Künstler von Frieda Kahlo bis Alfred Kubin zitiert, ist alles bereits geschehen, findet keine Handlung mehr statt. Das hängt mit der Raumreduktion zusammen. Nur dort, wo die Perspektive die Unendlichkeit euklidischer Verhältnisse in die zweite Dimension zaubert, kann auch grenzenlos viel erzählt werden. Sengl hat den Glauben an die kontinuierlich verstreichende Zeit verloren. Seine Bilder haben sich dem Würgegriff erzählerischer Ausschweifungen entwunden, sie verzichten auf das ganze Theater großer Gesten, sondern beschränken sich präzise auf die Qual eingeschränkter Horizonte.

Ästhetische Schmerzen

Es ist ja nicht so, dass Blödheit schmerzt und Klugheit der ästhetischen Gesamtstimmung schmeichelt. Die Handlungen der Senglschen Bildvernunft betreffen gar nicht den zivilisierten Menschen, also den ubiquitären Täter, der sich

die Welt ursprünglicher Begrenztheiten erobert und seinen Maßeinheiten unterordnet, sondern das jeweils individuelle Opfer. Die körperliche Integrität ist verletzt, auch wenn wir nur noch die Folgen der Untaten der bildkausal notwendigen Handlanger sehen. Hier verwirklichten Folterknechte ihr utopisches Repertoire. Da wird nicht einfach gestochen, zerschossen, gestreckt, gedrückt, vergewaltigt und erdrosselt. Die Verletzungen gehorchen keiner Logik des Hasses oder des Irrwitzes, vielmehr zelebriert der Künstler auf seiner bildimmaneten Versuchsstation Schönheitsoperationen am laufenden Band. Die Frauen hängen nicht am Tropf intensivmedizinischer Versorgung, nachdem ihnen für den jeweiligen Versuch überflüssige Extremitäten amputiert wurden oder nach den Fettabsaugungen die Öffnungen durch Schrauben provisorisch verschlossen sind. Sengl operiert nicht wirklich, ganz im Gegenteil. Jeder Schnitt im Fleisch seiner Schönheiten ist ein gelungen-sezierender Strich und jede fehlende Körperstelle gewährt Platz für etwas ganz Anderes, ein Tier oder einen aromatischen Farbfleck. Sengls Automatismus zieht seine Gebilde nicht in die verschiedensten Himmelsrichtungen der Assoziation oder lässt die Organismen so autonom aneinanderprallen, dass sie nach wie vor von ihrer Funktionsweise her auseinanderklaffen. Er betreibt nicht das alte Geschäft des Collagierens. In den Collagen passierte immer das Unvorhersehbare, aber der sich so oft wiederholende Zufall mündete bald in die Routine kunsthistorischer Rezeption. Bei allem Wohlwollen wird man rasch gelangweilt von kubistischen Konturen der Flaschen und Gitarren und dem danebengeklebten Etikett oder Zeitungsausschnitt. Nur wo man gezwungen wird, genauer hinzusehen, macht das Montieren einen Sinn. Aber wie wird man zum Sehen gezwungen? Durch die Überraschung! Allerdings liegt diese längst nicht mehr in alten Techniken, sondern im Szenenwechsel. Mag uns auch die lange Erzählung vorenthalten werden, zumindest das Gellen eines Schreis aus einem weit geöffneten Mund, das Schnauben eines gequälten Tieres, das Schlingern dekorativer Pflanzen müssen wir sehen, um als Voyeure gegenüber diesem polymorph-perversen Schauspiel der Hybridisierung funktionieren zu können.

Wäre Sengl nicht ein begnadeter Kolorist und virtuoser Illustrator, würde uns die eigene Neugier bestrafen. Immer wieder nur Qual und Leid? Man muss allerdings nicht einem Sado-Maso-Club angehören, um in den Genuss dieser Schreckenswelt zu kommen. Es ist fast trivial, darauf hinzuweisen. Aber ein aufgerissener Mund ist kein sichtbarer Schrei, Tränen drücken keinen Schmerz aus, der lächelnde Mund ist niemals freundlich gemeint. Das Sengelsche Universum ist ja nicht von lebendigen Kreaturen bevölkert, sondern von Cyborgs¹⁰ eines praebinären, nach traditionell mechanischen Regeln funktionierenden Systems. Seine Einfälle verlocken aufgrund ästhetischer Klischees, die er zum Ausgangspunkt seiner Manipulationen nimmt. Immer wieder hat man das Gefühl, diese weiblichen Schönheiten aus den Medien zu kennen, mit den Posen und Gesten vertraut zu sein. Sie sind der zu Einzelfotos gefrorenen Welt der „Seitenblicke“ entlehnt und stammen aus dem umfangreichen Archiv des Künstlers. Das Rezept für die „höchst kulinarische Aura“ des „Feuerwerks skurriler Phantasie“ und dieses „Zuckergusses mit Grauen“ ist ein persönliches Geheimnis, aber die Ingredienzien sind allbekannt. Deshalb wurde Sengl als „Glossator“¹¹ benannt. Was sich so ein Glossograph alles notiert, ist weniger spektakulär, als die Zu- und Aufbereitung.

Auferstehung der Fantasie

Die Torturen finden nicht in der Wirklichkeit statt, sondern im Labyrinth der Fantasie. Die Opfer überleben nicht durch eilig herbeigerufene Notärzte, sondern durch die Malerei. Der Genuss ist nur jenen möglich - und das ist das zentrale Paradox -, die sich nicht von der inquisitorischen Realistik irritieren lassen, sondern die von der furiosen Malweise betört werden. Für die dichterische Ausführung passt die sinnlich-bildreiche Beschreibung des „Ausschmatzens“ von Oswald Wiener.¹² Kongeniale sprachliche Bilder finden wir im *Friedhof der bitteren Orangen*: „Mit einem Skalpell öffnete ich meine Brust, nahm mein glitschiges Herz heraus, zerriß es in Fetzen und säuberte mit diesem 'roten Putzlappen', wie ich es im Traum nannte...“ Das Ungeheurliche der österreichischen Fantasie destilliert Josef Winkler in Bildern, die von Sengl stammen könnten: „Christe erhöre mich! Rief der an einer mit Zucker glasierten Jesukindnabelschnur kauende Papst, als ihm zwei Bischöfe mit langstieligen dünnen Kruzifixen in die Ohren bohrten und seine beiden Trommelfelle zerplatzten.“¹³ Eine solche Blasphemie ist nur den Tiefgläubigen möglich, die sich süchtig ihres katholischen Erbes nicht ent schlagen können.

Das existenzialistische Kabarett der österreichischen Lebeweisen kulminiert in jenen Wortbildern und Bildworten, die sich aus den Särgen der Nostalgie befreien, um der nekrophilen Fantasie Schlachtfeste zu bereiten. Aktuell wird das retrospektive Spektakel Peter Sengls durch den plötzlich wachgewordenen ethischen Impuls, den die Biowissenschaften losgetreten haben. Das Klonen und die therapeutische Chirurgie, der Eingriff in das Erbgut, das Durchmischen und Korrigieren der Gene, insgesamt das seit kurzem ubiquitäre *Bio-Tech* - wir kennen es schon lange als den Traum österreichischer Malerei.

Anmerkungen:

¹ Jörg Mauthe: *Was, bitteschön, ist Österreich eigentlich?* In: *Nachdenkbuch für Österreicher, insbesondere für Austrophile, Austromasochisten, Austrophobe und andere Ausländer*. Wien-München-Zürich 1975

² Robert Musil: *Buridans Österreicher*. 1919. In: R. M.: *Gesammelte Werke*. Reinbek bei Hamburg, 1978. Bd. 8, S.1030 ff

³ Dieter Ronte: *Von der Moral der Korsettierung*. In: *Peter Sengl. Arbeiten auf Papier 1970-1988*. Katalog, Museum moderner Kunst, Wien 1988

⁴ Wieland Schmied: *Zweihundert Jahre phantastische Malerei*. 1973, München 1980, Bd. 1, S.19

⁵ *The return of THE CADAVRE EXQUIS*. Katalog, The Drawing Center, New York 1993

⁶ André Breton: *Erstes Manifest des Surrealismus*, 1924. In: *Die Manifeste des Surrealismus*. Reinbek bei Hamburg 1986, S.35

⁷ Elisabeth Bronfen: *Die schöne Leiche: Weiblicher Tod als motivische Konstante von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis in die Moderne*, Köln 1987. Vgl.: E. B.: *Nur über ihre Leiche: Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München 1994²

⁸ Sigmund Freud: *Zur Psychopathologie des Alltagslebens. Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglauben und Irrtum*. 1904, Frankfurt am Main 1987

⁹ T. Z.: *Neun Text-Anfänge zu Peter Sengl*. Katalog, Klagenfurt 1994

¹⁰ Peter Assmann: *Peter Sengl im Alfred-Kubin-Haus: ein kubinesker Brief zu kubinesken Bildparaphrasen*. In: *P. Sengl + A. Kubin im Kubinhaus/Zwickledt, O.Ö.*. Katalog 2001

¹¹ Peter Baum: o.T. In: *Peter Sengl - Arbeiten auf Papier*. Katalog o.O. 1982. Vgl.: Ders.: *Die Werke Peter Sengls als Spiegelbild einer absurden Welt*. In: Institut für EthnoDesign (Hg.): *Peter Sengl - Amazonas*. Katalog, Linz 1999

¹² Oswald Wiener: *Die Verbesserung von Mitteleuropa*. Reinbek bei Hamburg 1969, S.XI

¹³ Josef Winkler: *Friedhof der bitteren Orangen*. Frankfurt a. M.1990, S.192, 411