

Vom Wort zum Bild

Ein erster Versuch über die Literarizität und Bildsprache in RO Willascheks Kunstwerken

Wie William Blake, Dante Gabriel Rossetti, Ernst Barlach, u.v.a. ist auch RO Willaschek ein für die Komparatistik relevanter Künstler, der die Affinität und wechselseitige Durchdringung¹ der Künste mit Überzeugung demonstriert. Die seine Künstlerbiographie seit den Anfängen begleitende Multimedialität von Musik, Lyrik, Photographie, Film, Performance und Bildkunstwerk dient hierbei nicht nur der Möglichkeit einer modifizierenden Ausdrucksvielfalt, sondern ist auch die Konsequenz einer romantisch-anachronistisch anmutenden Suche nach dem Gesamtkunstwerk; doch diese Form der generischen Integration von Wort, Bild und Musik ist noch nicht gelungen. Die Synthese der Ausdrucksmodi erweist sich für den Künstler selbst als ein Desiderat, das sich seiner Erfüllung stets entziehen wird. Die hieraus resultierende Unzufriedenheit ist Hemmnis und Stimulans zugleich; der für Willaschek schon symptomatisch gewordene mangelnde Ehrgeiz der Präsentation steht unvermittelt neben einer geradezu faustischen Unrast, die nicht zu erreichende Formsymbiose zu erlangen. Ein in seiner Tragik unauflösbares Paradoxon ist Movens der Willaschek'schen Kunstproduktion.

Die Verbindung von Wort und Bild als Umsetzungsmöglichkeit eines expressiven Kunstverständnisses ist zuweilen explizit, so wenn RO Willaschek Bibelzitate oder andere verbale "Irritationsmomente"² in die Bildkomposition einfügt. Doch diese Epigramme oder pointierenden Motti, die in ihrer agitatorischen Prägnanz an Klaus Staeck erinnern, zeugen von einer anders gelagerten Wort-Bild-Interdependenz. Die Beziehung seiner Bildkunstwerke zum Wort, die nun im folgenden an drei Beispielen partes pro toto erörtert werden soll, ist eine weit subtilere, die zunächst nur ex negativo zu bestimmen ist. Nie ist sie so offenkundig und ostentativ wie z. B. in der post-renaissancistischen Emblematik, in den barocken Technopagnien oder carmina figurata oder gar in der modernen concept art. Überdies legitimiert sich seine Kunst weder durch die illustrative Kommentierung eines literarischen Begleittextes (Busch, Thackeray) noch durch die kreative Reinterpretation einer prosa- oder verdichterischen Vorlage (vgl. z.B. A. Beardsleys Salomé- und Lysistrata-Zyklen oder E. Delacroix' Shakespeare- und Byron-Übertragungen). Und dennoch sind Willascheks Werke nur vordergründig rein piktoral, besitzt seine Kunst einen hohen Grad an

positiver Literarizität, ohne dabei bildungsüberfrachtet oder geschwätzig zu wirken. In radikaler Differenz zur hard edge painting eines Frank Stella oder Kenneth Noland - die Willaschek lediglich als "Design" abtut - und auch in entschiedener Abgrenzung zur vergrößernden Reproduktion der alltäglichen Prosaik in der Pop Art basieren Willascheks Arbeiten wieder auf einer traditionellen Ikonographie, lassen sich die von ihm benutzten Symbole und Verweiszeichen als "objektive correlatives" (T. S. Eliot) einer subjektiven Gestimmtheit zu einer 'narrativen' und daher objektivierbaren Gesamtstruktur zusammenfügen.

Der vom Surrealismus beeinflusste Willaschek, der allen gattungs- und disziplinspezifischen Restriktionen zum Trotz Clovis Trouille, Jean Arp wie auch Robert Desnos, Paul Eluard und Luis Bunuel zu seinen geistigen und ästhetischen Mentoren zählt, steht insofern contre-coeur zu seinen theoretischen Prämissen der écriture bzw. peinture automatique, als der Rückgriff auf die Versatzstücke der alt überkommenen Bildersprache eine Interferenz des bewußten Kommunikationswillens bedeutet. "Im frei assoziierenden Gedankenfluß zeigen sich bewußte Momente", so erklärt Willaschek selbst diese eigentümliche Ambivalenz zwischen Rationalität und Halluzination in seinem Werk. Das eigentümlich kafkaeske Verhältnis dieser sich widersprechenden Phänomene erzeugt eine Atmosphäre des Unbehagens, die sich jeder kathartischen Entspannung versagt, aber der Rezeption des Kunstproduktes in keinsten Weise abträglich ist.

Wie nur wenige zeitgenössische Kunsterzeugnisse verwahren sich Willascheks Werke nicht gegen den Dialog mit dem Rezipienten. Die erzählerische Funktionalität der Bildelemente bewahrt seine Kunst vor jenem Rückzug in die subjektive Autonomie, den in den 50er und 60er Jahren die Vertreter des abstrakten Expressionismus (Pollock, Wols) und des Tachismus (Mathieu) antraten. Zwar betrachtet auch der Siegburger Künstler die kreative Energie "als den einzigen Freiraum in einer utilitaristischen Gesellschaft", aber diese sich ausbedungene Autarkie ist niemals bei ihm ein Bekenntnis zu einem Eskapismus in den extremen culte du moi wie auch niemals eine Flucht in eine formalästhetische peinture pure. Das in die Annalen der Kunstgeschichte eingegangene Postulat eines reinen l'art pour l'art (Whistler) entspricht daher ebenso wenig seiner Konzeption einer Kunst, "die Irritation schafft, die Menschwerdung möglich macht" wie die monoman ichbezogene Seelenanalyse. Die von Willaschek geforderte Unabhängigkeit der Kunst muß daher als eine Entgrenzung der Phantasie betrachtet werden, die von einer Warte der integeren Superiorität sich der Narrativik einer Symbolsprache bedient und vermöge dieser eine Rückbesinnung auf eine verlorengegangene Humanität anstrebt.

Unter den ikonographisch-narrativen Elementen, deren sich Willaschek vorzugsweise bedient, fällt insbesondere der iterative Gebrauch von Kreuzen und anderen aus dem Bezugsfeld des Friedhofs stammenden Bildgegenständen auf. Und deutet auch eine manifest zutage tretende Präferenz für kunstvolle Grabornamentik auf eine ästhetisierende Sichtweise des Todes, so muß vor einer Interpretation unter der verengenden Perspektive einer fin de siècle-bzw. in du millinaire-Morbidity gewarnt werden. Im Gegensatz zur dekadenten Friedhofssymbolik als eines bizarr inszenierten Ortes der Verwesung und der unaufhebbaren Termination im néant sind die von Willaschek thematisierten Grablegungsstätten keine Szenarien einer im Tode sich erschöpfenden ars moriendi; vielmehr entwickeln sie sich - wie eine auf dem Kölner Melatenfriedhof gefertigte Photosequenz aus dem Jahre 19.. bezeugt - zu entrealisierten Räumen der Revitalisierung (sprich: "Menschwerdung"), zu Schauplätzen phantastisch synkretistischer Metamorphosen, die in der Dynamisierung des Versteinerten und Statuarischen eine reizvolle Variation des Ovidschen Pygmalion-Stoffes darstellen. Gerade durch dieses Spiel mit einer literarischen Reminiszenz wird der Betrachter zu einem Leseprozeß aufgefordert, der auf der gesicherten Grundlage einer literarisch-ikonographischen Tradition der substanzlosen und egozentrischen Spekulation Einhalt gebietet.

Ist für Willaschek der Friedhof ein deutlich positiv konnotierter Ort, der in Anlehnung an das Hohe Lied die anagogische Bedeutung eines eingeehten Regenerationsgartens, eines hortus conclusus, annimmt, so entfaltet dagegen die Kreuzsymbolik in ihrer leitmotivischen Häufigkeit eine geradezu irritierende Polyvalenz. Alle Interpretationsnuancen zwischen den beiden Extrema Bedrohung und Befreiung reflektierend, wird das Kreuz zur konstanten Chiffre eines tiefnotenden Zweifels. Für den rumänisch-orthodox getauften, zum Protestantismus zwangskonvertierten Künstler konkretisiert sich im Kreuz die prekäre Unsicherheit gegenüber allen theologischen Institutionen und Funktionsträgern. Ohne dabei die metaphysischen Glaubensgrundsätze je zu hinterfragen - hinter dem größten Teil von Willascheks Kunst steht eine betont theistische und jenseitsbezogene Motivation -, formulieren seine Bildwerke zunehmend die Abkehr der Religion vom obsolet gewordenen Trivium der christlichen Kardinaltugenden (fides, spes, caritas) zu einer infernalischen Mechanik der Tyrannei.

So zeigt der zumeist isoliert ausgestellte Teil des 1986 entstandenen Triptychons Ton ab zum Gebet eine diabolisch sinistere Gestalt, aus deren grotesk überzeichnetem embryonalen Schädel eine Proliferation schwarzer Kreuze zu entspringen scheint.

Wenn auch in seiner a-mimetischen Phantastik zunächst rational schwer erschließbar, so spielt auch dieses Gemälde mit ikonographisch-stofflichen Analoga, die die Lesbarkeit seiner Kompositionselemente erleichtert. Schon die Antike verzeichnet in ihren allen Wahrscheinlichkeitsprinzipien trotzens Mythologien die Gegebenheit einer sogenannten Kopf- oder Scheitelgeburt. Der Theogonie des griechischen Epikers Hesiod zufolge springt nach einem Axthieb des Hephaistos die sowohl Kriegs- als auch Friedensgöttin Pallas Athena in voller Rüstung aus dem Kopf des Zeus. Diese misogyne Form der Entbindung wird fortan eine stete bildkünstlerische, literarische und musikalische Rezeption erfahren (vgl. das Frescogemälde von D. Beccafumi im Palazzo Bindi-Sergardi in Siena oder die Oper La nascita di Minerva von A. Draghi, 1674). Der negativen Konnotation unseres zur Erörterung stehenden Bildkunstwerkes jedoch eher entsprechend sei hier auf eine die antike Vorlage variierende Episode aus John Miltons versepischem opus magnum Paradise Lost (veröffentlicht 1667) verwiesen, vor deren Hintergrund Willascheks Religions- und Kirchenkritik ein geradezu subversives Potential entwickelt: Im zweiten Buch seines kosmogonischen Bibilepos adaptiert der englische Dichter den Topos der Scheitelgeburt zu einer Ätiologie der Sünde; aus dem Haupte Satans springend, stellt die Inkarnation der Sünde eine diametrale Verkehrung und Pejoration der antiken Götterlegende dar:

[...]

Likest to thee [= Satan] in shape and countenance bright,
Then shining heavenly fair, a goddess armed
Out of thy head I sprung: amazement seized
All the host of heaven; back they recoiled afraid
At first, and called me Sin ...

(Z. 756 - 760)

Unterlegen wir Miltons Mythologem von der Entstehung der Sünde gleichsam einer palimpsestischen Textfolie dem Gemälde Willascheks, so glauben wir nun aus dem Kopf eines luziferischen Emissären das Kreuz als eine Perversion der passio Christi wuchern zu sehen. Aus der im Alten Testament präfigurierten Symbolik des Lebensbaumes ist nun das moderne entmythifizierte Kreuz als ein Instrument der Züchtigung und der ariden Indoktrination geworden.

1991 wiederholt Willaschek dieses bildkünstlerisch umgesetzte i'accuse auf die Appropriation des Glaubens durch eine rigide lebens- wie auch sinnlichkeitsfeindliche

Dogmatik. In einem von Fragmentasierung geprägten Ölgemälde erscheint hinter einer von links nach rechts abfallenden Diagonalen der Ansatz eines Pferdekopfes, der von einem rechts oben nur partiell ins Bild gerückten, fallbeilartigen Kreuz erschlagen zu werden droht. Auf der Sinnebene der metaphorischen Bedeutung bilden Kreuz und Diagonale gleichsam eines Klaustrophobie erzeugenden Folterinstrumentariums eine überdimensionale Machtkonzentration, die nicht nur die beschwinglichen Helltöne des Hintergrunds, sondern auch das Pferd in seiner tradierten Symbolik der Vitalität und prokreativen Dynamik im Begriff ist auszulöschen. Lebensfreude und religiöse Orthodoxie begegnen sich auch hier wieder in einer Konfrontation des Inkompatiblen.

Die wenigen Bildgegenstände in ihrer kargen Teil- und Bruchstückhaftigkeit sind überdies Ausdrucksformen einer Weltsicht der Reduktion und Partikularität, die ein Distinktivum der Moderne ist. Das "Leid darüber, das alles auseinanderstrebt und nichts zusammenfügbar ist", der Verlust der Komplementarität der Lebensbereiche, die "dissociation of sensibility", die T. S. Eliot mit dem Ende des europäischen Barocks konstatiert, konstituieren in der Kunstproduktion RO Willascheks einen elegischen Grundtenor. Obwohl sehr häufig Ernsthaftigkeit und Banalität in eine irritierend enge Verbindung zueinander treten (so findet z. B. die phantasmagorische Scheitelgeburt der Kreuze vor der pathtisch wirkenden Silhouette Max Schmehlings statt), erreicht Willascheks Korrelierung des Disparaten niemals jene glaubhafte Homogenität, die für die Bühnenwerke der Shakespeare-Zeit selbstverständlich war; das Tragische und Komische, das Seriöse und Triviale verschmelzen nie zu einer renaissanceistischen Totalität, sondern verharren in einer antinomistischen Dissonanz.

Es ist diese seit Baudelaires Fleurs dur Mal (1857) immer wieder leidenschaftlich thematisierte Dualität der modernen conditio humana, die RO Willaschek stets zu künstlerischer Bestätigung herausfordert. Dabei erweist sich die wiederholt versuchte Annäherung des Unversöhnlichen als ein geradezu donquijoteskes Unterfangen. Die alter deus-Rolle des romantischen Künstlers selbstkritisch hinterfragend, wird der Künstler zum kulturgeschichtlichen Chronisten einer chaotischen und syntheseunfähigen Kontrastexistenz; der kreative Prozeß droht sich zur farcenhafte Sisyphus-Repetition zu verselbständigen. Dank der Literarizität seiner Bildkunstwerke wird es RO Willascheks Rezipienten ermöglicht, die immer wieder neu zu erringende Standortbestimmung des Künstlers in der Moderne 'lesend' mitzuverfolgen.

¹ Das von Oskar Walzel (Wechselseitige Erhellung der Künste, Berlin 1917) postulierte Prinzip der wechselseitigen Erhellung der Künste ist aufgrund seiner Mißverständlichkeit und kontroversen Wissenschaftsgeschichte abgeändert worden.

² Die im folgenden kenntlich gemachten Zitate beziehen sich auf ein Gespräch, das der Verfasser mit dem Künstler am 24. 06. 1992 in Siegburg führte.

Norbert Lennartz M.A.
Universität Bonn
September 1992



Spät Angst Regen 1986