

Ich bin Traum

Vergessener Surrealist: Das Museum für moderne Kunst widmet sich dem rumänisch-französischen Maler Victor Brauner.

Von Bettina Wohlfarth, Paris

Malen ist für mich gleich Leben, das wahrhaftige Leben, MEIN LEBEN“, schrieb Victor Brauner in ein Skizzenheft. Der Satz wurde als Epitaph auf seinen Grabstein auf dem Friedhof von Montmartre gemeißelt, daneben stehen die Lebensdaten: 1903 bis 1966. Eine hieratische Skulptur des Künstlers schmückt das Denkmal. Sie heißt „Zeichen (Der Wind)“ und zeigt zwei stilisierte, umgekehrt aufeinandergesetzte janusartige Köpfe. Der obere blickt mit offenen Augen in die fassbare Welt der Wirklichkeit. Der umgedrehte Zwillingsskopf darunter hingegen ist blind, sein Blick geht nach innen, in die Abgründe des Unsichtbaren, des Unbewussten, der okkulten Kräfte und Kenntnisse. Janus, der doppelköpfige Wächter der Pforten, symbolisiert den Übergang und die unausweichliche Dualität des Seins. Brauners künstlerische Suche hat mit dem Übertreten dieser Janus-Schwelle zu tun. Mit seiner Malerei (das bildhauerische Werk bleibt Ausnahme) möchte er diese andere Welt erreichen und zum Ausdruck bringen, die sich hinter dem Schleier der Wirklichkeit öffnet: die des eigenen oder kollektiven Unbewussten, der dunklen Ahnungen und mythischen Verdichtungen. Dort, im Reich seiner Malerei, siedelte er sein „wahrhaftiges Leben“ an.

Brauner wurde in den rumänischen Karpaten in eine jüdische Familie geboren. Sein Vater hatte ein Faible für Hypnose und spiritistische Sitzungen, an denen wohl schon das Kind heimlich teilnahm. Die Neigung für Esoterik, Magie oder okkulte Lehren wie Tarot und Kabbala findet dort ihren Ursprung. Mit zwanzig Jahren gehört er zur Avantgarde in Bukarest, die dem Kommunismus nahesteht und den aufkommenden antisemitischen Nationalismus mit Kunst, Poesie und Dada bekämpft. In den frühen Arbeiten zeigen sich konstruktivistische und kubistische Einflüsse. Da er sich der rückwärtsgerichteten Ausbildung in der Kunsthochschule von Bukarest nicht anpassen mag, wird er herausgeworfen und reist 1925 zum ersten Mal nach Paris. Wahrscheinlich sah er dort die erste Ausstellung der Surrealisten in der Galerie Pierre, an der auch noch Miró und Picasso teilnahmen.

Eine monographische Schau auszurichten bedeutet immer auch, einen Werkkorpus im Zusammenhang mit dem Leben des Künstlers neu und weiterführend zu erforschen. Die Retrospektive zu Victor Brauner im Museum für moderne Kunst im Pariser Palais de Tokyo ist in dieser Hinsicht nicht nur überfällig – die letzte umfassende Schau fand 1972 in Paris statt –, sondern auch vorbildlich gelungen. In französischen Museumssammlun-



Was nach dem Kriege übrig blieb: Victor Brauners „Le Surréaliste“, 1947

gen gibt es vergleichbar viele seiner Werke, nicht zuletzt durch großzügige Schenkungen seiner zweiten Ehefrau Jacqueline Abraham. Aber erst diese Ausstellung ermöglicht es, Brauner in allen Facetten seiner stilistisch sehr unterschiedlichen Schaffensphasen zu entdecken. Dass der Betrachter das Gefühl hat, entlang der etwa hundertfünfzig Gemälde, Zeichnungen und Skulpturen und einer chronologisch thematischen Kapitelgestaltung eine Reise durch einen neuen künstlerischen Kontinent anzutreten, liegt auch an Brauners Werk selbst. Es ist narrativ, vielschichtig und durch die Jahrzehnte hindurch in einem ständigen, extrem kreativen Wandel begriffen. Von einer surrealistischen Grundbefindlichkeit ausgehend, exploriert sein Werk zunächst das eigene Unbewusste. Aber jedes seiner Gemälde erschließt gleichzeitig neue mentale Räume, spielt mit Symbolen, Mythen, Träumen und erotischen Phantasmen. Gerade in den dreißiger Jahren bekommt es eine beißende politisch-moralische Dimension. Die Verstrickung von Leben und Werk bis hin zu einer Identifizierung von kreativem Geist und Korpus des Geschaffenen, klingt im surrealistisch-poetischen Titel der Ausstellung an: „Je suis le rêve. Je suis l'inspiration“ (Ich bin Traum. Ich bin Inspiration). Wie eine Beschwörungsformel hatte Brauner diese Sätze in einem Brief an den Hohepriester des Surrealismus André Breton geschrieben.

In den frühen dreißiger Jahren hat Brauner, der unablässig zeichnend experimentiert, sein surrealistisches Vokabular gefunden. Es entstehen die ersten Hauptwerke wie „La Porte“ von 1932, ein Gemälde, das die Bedrohung der Totalitarismus und die gewalttätige Stimmung des aufkommenden Faschismus in einer krassen theatralischen Bildsequenz erfasst, stilistisch dem Werk seines Freundes de Chirico ähnlich, jedoch weitaus vielschichtiger. Brauner tritt der surrealistischen Bewegung 1933 bei. Kurz darauf entsteht die in zahlreichen Gemälden auftauchende Figur des „Monsieur K.“, ein feistes, kopulierendes Macht-Männchen, das durch seine amorale Banalität den Geist der Vorkriegsjahre verkörpert.

Das Auge als Symbol der Einbildungskraft oder der voraussehenden Vision wird bei ihm durch einen Unfall 1938, bei dem er sein linkes Auge verliert, zum obsessiven Thema. Dass er sich Jahre zuvor in einem Selbstporträt mit einem ausgestochenen Auge dargestellt hatte, wird ihm im Nachhinein zum Beweis seiner Fähigkeit zur Vorhersehung; mindestens aber bestätigt die Koinzidenz, ganz surrealistisch, Bretons „objektiven Zufall“. Ab 1938 bleibt Brauner nach mehreren Rückreisen nach Rumänien in Frankreich. Nationalismus und Antisemitismus haben in seiner Heimat die Oberhand gewonnen. Während der deutschen Besatzungszeit muss er nach Südfrankreich fliehen, sich verstecken – ein Schicksal, das er mit vielen jüdischen Künstlern teilte, denen die weitere Auswanderung misslang. In dieser extrem entbehrensreichen, angstvollen Zeit ändert sich seine Malerei. Er arbeitet mit den Materialien, die er auftreiben kann, etwa mit Wachs – für ihn ein alchimistisches Material –, Tusche und Kratztechniken auf Papier, mit Holz oder Kieselsteinen. Seine dunklen Figuren werden archaisch, sind Stammeskunst und Art brut näher als dem Surrealismus.

Nach dem Krieg bekommt seine Palette wieder Farbe. Schematisierte mythologische Figuren und Hybridwesen bevölkern das Spätwerk, in dem er Elemente aus Felsbildern, der präkolumbischen oder afrikanischen Kunst und der Volkskunst aufnimmt und für sich verarbeitet. Sein Werk wird in Galerien in Paris, dann in Amerika, England oder Italien ausgestellt. Erst Ende der fünfziger Jahre gelingt ihm der Durchbruch, der ihn auch finanziell absichert. 1965 reist eine erste museale Retrospektive seines Werkes von Wien nach Hannover, Hagen und Amsterdam. Brauner stirbt 1966, kurz bevor die Venedig-Biennale eröffnet, in der er den französischen Pavillon mit sechsundzwanzig Werken bespielt: eine Bestätigung seines Lebenswerkes.

Victor Brauner. Je suis le rêve, je suis l'inspiration. Im Musée d'Art Moderne, Paris; bis zum 10. Januar 2021. Der Katalog in französischer Sprache kostet 45 Euro.

Wie das Rotkehlchen werden

Der Geiger und Lehrer Eberhard Feltz über den Sinn der Kunst und des Unterrichts

Eberhard Feltz ist eine lebende Legende. Der ausgebildete Geiger wurde zu einem der wichtigsten Kammermusiklehrer der Welt. Das Vogler- und das Kuss-Quartett, auch der Cellist Nicolas Altstaedt sind durch ihn geformt worden. In Berlin, wo er wohnt, erzählt er nun, worüber er nachdenkt und was ihn antreibt. F.A.Z.

Herr Feltz, Ihre Lehrtätigkeit begann 1963, als Sie Ihr eigenes Violinstudium gerade abgeschlossen hatten. Aber als hochbegabter Instrumentalist – Sie wurden sogar zum Auslandsstudium ins damalige Leningrad delegiert – strebt man doch eigentlich nach einer Solistenkarriere oder wenigstens in ein gutes Ensemble?

Der normale Weg in der DDR war, dass man in ein Orchester ging und sich vielleicht von dort aus emanzipierte. Ich hatte aber am Ende der Leningrader Jahre eine lebensbedrohlich verschleppte Lungentzündung mit langem Krankenhausaufenthalt und war nach notdürftiger Genesung sehr dankbar, erst einmal eine Unterrichtstätigkeit an der Hochschule beginnen zu können. Wo ich dann Feuer gefangen habe – auch aus dem Ehrgeiz heraus, es anders zu machen, als ich es selbst erlebt hatte.

War das eine Frucht Ihrer Auslands-Studienjahre? Sie waren ja auch in die Sowjetunion geschickt worden, um andere Traditionslinien kennenzulernen.

Ich hatte dort wirklich viele phantastische Begegnungen, und mein Lehrer Michail Waiman – er kam aus Odessa, jener Stadt, die weltweit die meisten Spitzengeiger jener Generation hervorbrachte – vermittelte mir wie keiner vor ihm die Körperlichkeit und Sinnlichkeit des Geigenspiels, des Musizierens. Aber es war andererseits nicht so, dass ich in diesen drei Jahren ständige Erweckungserlebnisse gehabt hätte. Mit Kammermusik zum Beispiel sah es in Leningrad nicht viel besser aus als in Berlin. Hier wie dort bin immer ich derjenige gewesen, der Partner gesucht hat, sich austauschen und nicht allein bleiben wollte. Als ich dann selbst Lehrer war, konnte ich das meinen Studenten abfordern und in den Ausbildungsgang integrieren – auch das war Teil meiner Vision des Andersmachens ...

... der Sie bis heute treu geblieben sind und aus der Ihre Mentorschaft für erste internationale Spitzenquartette erwachsen ist, die Sie teilweise, wie das Vogler- und das Kuss-Quartett, über Jahrzehnte seit ihrer Entstehung begleitet haben.

Ja, man geht mit so jungen Spielern weite gemeinsame Wege. Werden daraus Freundschaften, gibt es ist nichts vergleichbar Wunderbares! Sie fragen mich nach dem Impuls, sich schon früh der Lehre zu widmen. Vielleicht war es ja auch dies: In Königsberg geboren, wurde meine Nachkriegs-Jugend bis zur Oberschule durch jährliche Orts- und Schulwechsel geprägt. Mein Durst nach Kammermusik, auf ganz vertrautes, rückhaltloses Miteinander, mag darin Wurzeln haben. Aber einen Lehrer, wie ich ihn mir wünschte, fand ich damals noch nicht – vielleicht habe ich mein Leben lang daran gearbeitet, dieses Defizit zu kompensieren.

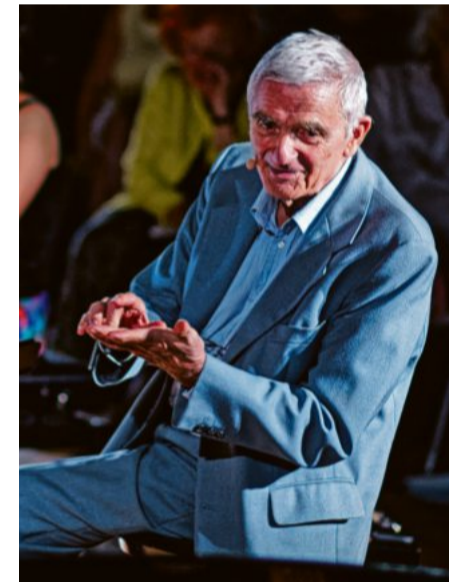
Ohne dass Sie selbst Menschen fanden, die Richtungen und Wege weisen konnten?

Das änderte sich zuerst in den Berliner Jahren. Ich geriet als Student 1955 in eine Flut von Eindrücken, einen Sog der zehn Theater, zehn Orchester (mit Opernhäusern), war quasi jeden Abend unterwegs (auf Restplätzen für lediglich fünfzig Pfennige Ost-Geld); Karajan, Konwitschny, Fischer-Dieskau, Oistrach, „Tristan“ gleich dutzendweis und die ganze Garde weltbest-

ter Dirigenten bei den Berliner Philharmonikern! Selbst bereit genug, einen großen Lehrer zu finden, war ich viel später. Es wurde kein Musiker, sondern der Maler Fritz Ohse. Sein Geist war universell. Er lebte in Grünau und ging auf die achtzig zu. Mich hatte eins seiner Bilder beeindruckt, ich suchte ihn. Am Ende unserer ersten Unterredung fragte er, worin für mich der Sinn von Kunst bestünde. Meine Antwort „Wurzel und Ziel sind Lust“ schien zu gefallen. Wir hatten jahrelang engen Austausch. Er war unerschöpflich, bei ihm verdeutlichte sich mir, dass der Künstler nicht in einer Nische steht, dass ihn alles angeht! Das Außermusikalische blieb mir immer wichtig, beispielsweise Dichter wie Pasternak und Mandelstam aus meinen Beziehungen zum Russischen.

Lust bereiten, Lust empfinden: Sind das auch Gegenstände, wenn Sie nun Ihre-seits mit Musikern arbeiten, die oft zwei Generationen jünger und in manchen Fällen, wie beim französischen Quatuor Ébène oder dem Cellisten Nicolas Altstaedt, international hochrenommiert sind? Ich kann mir kaum vorstellen, dass es da noch um Technik im engeren Sinne oder Repertoirefragen geht.

Das Zeichensystem der Partitur reicht uns lediglich die quantitativen Spuren einer viel höheren qualitativen, ein eigenes Sein schaffenden musikalischen Wirklichkeit zu. Sie zu kreieren, ist mit Technik allein wirklich nicht möglich, schon gar nicht mittels Analyse. Tatsächlich existiert ja Musik „hinter“ den Klängen, im sinnlich-geistigen Raum der Beziehungen zwischen den Tönen, ledig-



Eberhard Feltz

Foto Kay-Chr. Heine

lich im konkreten Werden. Was sie uns bedeutet, kommt stets nur im aktuellen Beispiel näher, wenn die ganze Vielzahl der Organe, die uns Wirkliches erleben lassen – und das sind mehr als die üblicherweise genannten fünf Sinne –, sich zu einer inneren „Anhorchung“ entfaltet hat, in der Intuition und Intellekt nicht mehr getrennt agieren.

Aber wie vermitteln Sie so etwas, wenn Sie konkret mit den Musikern arbeiten?

Die Originalität und Mündigkeit eines Werkes als autark lebendiges ist ja kein Ergebnis von Willkür. Kein einziges Detail bleibt für sich, es moduliert andere, wird von anderen moduliert und erfährt dabei noch mehr sein eigenes Selbst. Bei Offenheit aller Beteiligten entfaltet sich in den Proben eine gemeinsame Vision des Stückes. Man versucht, das Ganze mitgründend, Größeres zu erlauschen: für das hohe A mehr Glanz; für den Wendepunkt mehr Schwerkraft. Wo ist das Gleichgewicht trotz der Asymmetrie? Mehr atemlos. Mehr Körper im Ton. Nicht bequem,

mehr teilnehmen. Ein bisschen faul. Eintauchen in die Saite. Nicht wegschlucken Tempo inspirieren. In einem anderen Raum. Pantomimisch. Und so fort im Probieren, das nicht enden kann und immer die Verantwortung gegenüber dem Werk und dem Publikum mitdenken muss. Wir suchen unmittelbare Darstellung, für die es jedoch keine Lehre gibt. Künstlerische Arbeit bleibt wesentlich ein Urteilen ohne Beweise und insofern eine Sache der Intuition, einer ganzheitlichen Einsicht.

Gerade Intuition ist ja nach landläufiger Ansicht kaum lern- oder übertragbar.

Ich habe es einmal versucht, als ich eine Cellistin bat, sich Folgendes vorzustellen: Sie setzt sich in der Übepause auf eine Gartenbank. Etwas ganz Leichtes, Zerbrechliches flattert sie an, lässt sich auf ihrem Schoß nieder: ein lüftes Rotkehlchen, gerade flügge geworden, rückhaltlos vertrauensvoll! Spontan geistesgegenwärtig nimmt die junge Frau jede kleinste Regung wahr, die Blicke, die Federchen, wird so sehr eins damit, dass sie es als ihr eigenes Wesen erfährt, selbst „Rotkehlchen“ wird. Dann ist sie da, wo uns auch Musik erreicht – gute Musik, gut gespielt, die scheinbar schon ewig existiert und uns schon vorab vertraut ist. Der Komponist entschlüsselt ein Geheimnis zum Wunder. Unschuld, Spontaneität – das sind Dinge, die wir alle mögen und auch intuitiv erkennen, die wir aber durch keine noch so gut gemeinte, vorsätzliche intellektuelle Anstrengung erreichen können. Musik kann das. Sie nimmt uns im Idealfall mit hinein in ihre eigene Wahrheit und Ganzheit.

Wenn Sie sagen „gute Musik“ ...

... dann denke ich zum Beispiel an die letzten Beethoven-Quartette. Aber auch in Stücken jenseits des absoluten Kanons ist dieses entzückende Potential da, wenigstens in Spuren. Unter Wahrheit verstehe ich etwas, was als zusammenhängend In-sich-Stimmendes überindividuell gültig wird. Je mehr Menschen von solcher Wahrheit – „unerklärlich und vertraut“ hat Mandelstam so etwas in einem seiner Gedichte genannt – berührt und „umgeflügelt“ werden, desto unentbehrlicher ist die Komposition. Die Grenzen sind fließend.

Und man kann Hörern helfen, sie zu erweitern, wie Sie das bei den Sommerlichen Musiktagen in Hitzacker mit einem Quartett Ihres Freundes György Kurtág getan haben.

Kurtág ist mir mein allerwichtigster Lehrer geworden. Ich unterrichte, wie er auch, deswegen so gerne, weil ich mich in keiner anderen Situation so sehr mit dem Geist einer Musik identifizieren kann. Eigene Wege offenlegen, Anregungen geben, kann ich nicht. Den letzten Schritt muss jeder für sich tun – das ist immer unverwechselbar, wie eine neue Liebe. Was ich bei meinen aktuellen Studenten zu oft erfahre: Es bleiben die Schritte in die Höhe und Tiefe aus. Unsere Gesellschaft selbst wirbt die jungen Menschen davon ab! – Selbst Hochbegabte, wenn sie sich, abhängig von Geldgebern, Auftrittsmöglichkeiten, Empfehlungsschreiben und diverser Organisierung, permanentem Vergleichen und Beweisen müssen verschreiben. Resultiert daraus eine Generation, die eigentlich nichts mehr werden, sondern immer schon gleich etwas sein will? Doch sind Misserfolge und Niederlagen nicht ebenfalls unentbehrlich? Aber dann, andererseits, erlebt man so etwas wie das Quatuor Ébène, das souverän in dieser virtuell gerichteten Medienwelt lebt und mit seiner reinen Hingabefähigkeit trotzdem über einen kommt wie der Frühling: einfach so, magisch und bannend. Wir können also weitermachen.

Das Gespräch führte **Gerald Felber**.

Die F.A.Z. sucht Lehrer und Schüler für das Projekt „Jugend schreibt“.

Die F.A.Z. und das IZOP-Institut bieten zum 34. Mal das Projekt „Jugend schreibt – Zeitung in der Schule“ an. Das Projekt richtet sich an Klassen und Kurse der Sekundarstufen in allen Schulformen. Die Teilnehmenden erhalten kostenfrei ab dem 1. Februar 2021 ein digitales Jahres-Abonnement der F.A.Z. und damit die Chance, im Unterricht mit der Zeitung zu arbeiten. Die Schüler

können selbst journalistische Texte schreiben. Ausgewählte Beiträge werden auf der Seite „Jugend schreibt“ in der F.A.Z. veröffentlicht. Die Bewerbung erfolgt schriftlich durch den Lehrer unter Angabe von: Schule, Schultyp, Bundesland, Klasse (Kurs), Schülerzahl, unterrichtete Fächer und Zahl der Wochenstunden in dieser Klasse.

Teilnahmebedingungen

- ☉ Leitung der Klasse auch nach Schuljahreswechsel
- ☉ Teilnahme des Lehrers am dreitägigen Einführungsseminar vom 19. bis 21. Januar 2021

Jetzt bis 31. Oktober 2020 bewerben!



fazschule.net
Das Schul- und Lehrportal

Bewerbungen und Anfragen
IZOP-Institut, Heidchenberg 11, 52076 Aachen, Kennwort: „Jugend schreibt“
Telefon (0 24 08) 58 89-18, www.izop.de