

Neo Rauch



Begleiter

HATJE
CANTZ

Leipzig

- 4 Zum Geleit
- 7 Hans-Werner Schmidt: „Ich passe nicht in Ihr System, aber Sie in meines“
- 19 Index der abgebildeten Werke
- 35 Jonathan Meese: Neo Rauch, Dienstvermerk „Saint Just“
- 38 Rudij Bergmann: Ordnungshüter, 2008
- 39 Werner Hofmann: Neue Rollen für den Raum
- 43 Barbara Steiner: Morgenrot, 2006
- 46 Michaël Borremans: Warten auf die Barbaren, 2007
- 98 Luc Tuymans: Jungs und Wissenschaften
- 100 Hartwig Ebersbach: Vater
- 103 Klaus Werner
- 105 Markus Brüderlin: Uhrenvergleich, 2001
- 107 Robert Fleck: Mittag, 1997
- 156 Biografie
- 160 Impressum

- I Uwe Tellkamp: Hermeswerft.
Uhrenvergleich mit Neo Rauch

Neo Rauch

HATJE
CANTZ

Begleiter

Zum Geleit

Neo Rauch, 1960 in Leipzig geboren, ist zweifellos der international bedeutendste und am meisten diskutierte deutsche Maler seiner Generation. Seine Bilder kommen einem Welttheater gleich, sind szenische Überlagerungen, die dem Verismus in der Form und dem Narrativen im Ablauf ein surreales Gepräge geben. Nach der politischen Wende 1989 und den großen gesellschaftspolitischen Umbrüchen im Osten Deutschlands hat Neo Rauch vor allem Bilder geschaffen, die vom Umbau der Landschaft und von der Demontage einer bis dahin artifiziell am Leben gehaltenen Wirtschaft künden, kurz darauf traten Forscher, Künstler und paramilitärisch anmutendes Servicepersonal in den Vordergrund. War das Werk bis Ende der 1990er-Jahre an zeichnerischen Komponenten orientiert, so gewannen danach der malerische Duktus und eine ausgeprägtere farbige Palette die Oberhand. Rauch erweiterte zudem sein Bildpersonal: Versprengte englische Landadlige, biedermeierliche Feingeister, expeditionsmäßig ausgestattete Aktivisten durchziehen traumwandlerisch Welten, in denen Handlungsabläufe und Räume verschmelzen. Letztlich im Dunkeln bleibt, welche Ziele die Akteure verfolgen, denen eine nahe Verwandtschaft zu roboterhaften Wesen und Spielzeugfiguren unterstellt werden kann.

Rauchs Bilder stehen in der Tradition der „Leipziger Schule“, in deren Zentrum über zwei Generationen Bernhard Heisig und Arno Rink agierten. Sie überlässt den klassischen Fundus der Ikonografie subjektiven Formungen und führt den Betrachter über die Spur des Erzählerischen in das Feld des Geheimnisvollen, in dem er nach seinen eigenen Orientierungsmarken Ausschau hält, um seinen Weg durch die sich verschränkenden Bildzonen zu finden.

Neo Rauchs unverwechselbare Malerei steht in einer kunsthistorischen Traditionslinie, für die Tizian, Tintoretto oder El Greco zu benennen sind. Als moderne Bezugspunkte verweist der Künstler selbst auf Beckmann, Bacon, Beuys und Baselitz. Das Werk von Neo Rauch spiegelt die komplexen Gestimmtheiten unserer Gegenwart wider, in der sich ein hohes Selbstbewusstsein gegenüber dem Machbaren und eine tiefe Verunsicherung in globalen Schief lagen begegnen, Medieneuphorie und Medienverdross das Bild einer Schizophrenie beschreiben und die Furcht vor Terror und Katastrophe das Bedürfnis nach Sicherheit und Kontemplation nährt.

Die Pinakothek der Moderne in München und das Museum der bildenden Künste in Leipzig widmen dem Maler Neo Rauch eine umfassende Retrospektivausstellung, die gleichzeitig an beiden Orten zu sehen ist. Diese besondere Form der Kooperation ist Ausdruck der kunsthistorischen

Bedeutung des Künstlers. „Begleiter“ nennt Neo Rauch dieses Projekt – und der Ausstellungstitel ist so offen zu verstehen wie die Titel seiner Bilder. Begleiter – das können kompilierte Personentypen, bestimmte Zeitzeugen, zu identifizierende Weggefährten und Unterstützer sein; das können aber auch weniger bestimmbare Gefühle sein, positive wie negative, begleitende Schutzengel und wiederkehrende Albträume eines Lebenswegs, der mittlerweile 50 Jahre umfasst.

Insgesamt 120 Gemälde sind in Leipzig und München zu sehen. In enger Zusammenarbeit mit Neo Rauch ausgewählt, stammen die Arbeiten aus einem Werkverlauf, der so vor rund 20 Jahren begonnen hat. Zahlreiche der zum Teil großformatigen Gemälde waren noch nie vorher in Deutschland zu sehen. Die entschiedene Nachfrage schafft die paradoxe Situation der unmittelbaren Privatisierung der Bilder, kaum dass sie den Endzustand im Atelier erreicht haben. Bewusst verzichten beide Teile der Ausstellung auf eine streng chronologische Anordnung der Werke. Vielmehr gliedern sie sich jeweils nach „atmosphärischen“ Aspekten, die charakteristische, oft wiederkehrende Themen, Motive und malerische Auffassungen umso klarer hervortreten lassen.

Neo Rauch trat erstmals 1997 mit einer großen Ausstellung an die Öffentlichkeit. Er war seinerzeit Preisträger der *Leipziger Volkszeitung*, die gemeinsam mit dem Museum der bildenden Künste Leipzig seine „Personalausstellung“ ausrichtete. Neo Rauchs künstlerische Biografie ist charakteristisch für die Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig. Wie vor ihm Bernhard Heisig, Werner Tübke, Sighard Gille, Arno Rink und viele andere war er an dieser Akademie als Student, Assistent und Professor tätig. Sein Œuvre wurzelt in der dort praktizierten Tradition der Fabulierer und Mythenarrangeure bei ausgeprägtem handwerklichem Vermögen. Die Beendigung seiner dortigen Lehrtätigkeit 2009 wurde somit nicht grundlos als Zäsur und als Verschließen eines historischen Ausbildungskapitels interpretiert.

Genau zehn Jahre liegt die erste umfangreiche Retrospektive von Neo Rauch zurück, die gleichfalls in enger Zusammenarbeit zwischen Leipzig und München organisiert wurde. Damals kooperierte die Leipziger Galerie für Zeitgenössische Kunst mit dem Münchener Haus der Kunst im Rahmen einer Ausstellungstournee. Für das Publikum in München ist Neo Rauch daher kein Unbekannter. Wenige Jahre später, kurz nach Eröffnung der Pinakothek der Moderne, wurde Rauch auch dort gezeigt, im Dialog mit dem fast gleichaltrigen Bildhauer Manfred Pernice. Etwa zeitgleich erwarb PIN. Freunde der Pinakothek der Moderne ein erstes Gemälde von Neo Rauch für das Museum. *Wahl*, ein Werk von 1998, weist als Signet der aktuellen Ausstellung auf den Münchener Teil, während Leipzig mit einer

2008 entstandenen Krönungsszene wirbt, die hier zum ersten Mal öffentlich gezeigt wird.

Ohne die zahlreichen, vielfach privaten Leihgeber wäre es nicht möglich, einen so umfassenden wie facettenreichen Überblick zu bieten, der uns einen mit großer Meisterschaft ausformulierten Werklauf vor Augen führt. Ihnen allen gilt unser herzlicher Dank.

Ein solches Ausstellungsprojekt wäre nicht durchführbar ohne die Hilfe Dritter. Hier ist vor allem der Sparkassenfinanzgruppe zu danken: für die Unterstützung der Ausstellung in Leipzig der Ostdeutschen Sparkassenstiftung gemeinsam mit der Sparkasse Leipzig und für die Förderung der Ausstellung in München der Bayerischen Sparkassenstiftung, dem Kulturfonds des Deutschen Sparkassen- und Giroverbands sowie der Stadtparkasse München. Ihr gemeinsames großzügiges Engagement hat die Realisierung der Doppelausstellung erst möglich gemacht. Dank gilt auch der VNG – Verbundnetz Gas AG sowie den Fördervereinen der beiden Museen, den Förderern des Museums der bildenden Künste Leipzig und PIN. Freunde der Pinakothek der Moderne, für ihre tatkräftige Unterstützung.

In München hat Bernhart Schwenk das Projekt initiiert und kuratorisch betreut. Simone Kober zeichnete dort, in enger Kooperation mit Claudia Klugmann in Leipzig, für Transporte und Versicherung verantwortlich. Jörg Dittmer und Sylva Dörfer konzipierten in Leipzig, Tine Nehler und ihre Mitarbeiterinnen in München Öffentlichkeitsarbeit und Marketing. Dietmar Stegemann mit seinem Team in München sowie Torsten Cech und seine Mannschaft in Leipzig besorgten den Ausstellungsaufbau an den jeweiligen Orten. Die restauratorische Betreuung lag in den Händen von Rüdiger Beck und seinem Team in Leipzig sowie von Irene Glanzer und Kerstin Luber in München. Steffi Klopsch und Robert Kirchmaier hatten die administrative Gesamtleitung dieses nicht alltäglichen Kooperationsprojektes inne. Stellvertretend auch für alle weiteren Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter gilt ihnen unser Dank.

Das vorliegende, bibliophil gestaltete Katalogbuch dokumentiert beide Ausstellungsteile und reichert deren Bildauswahl durch weitere Werke an. Annette Kulenkampff vom Hatje Cantz Verlag danken wir für die engagierte verlegerische Betreuung dieses Buchs. Maria Magdalena Koehn, bewährte Dialogpartnerin von Neo Rauch in allen Fragen des ästhetischen Vermittelns, hat es gemeinsam mit ihrem Team in außergewöhnlicher Weise gestaltet. Werkbeschreibungen von Kunsthistorikern, Kritikern und Künstlerfreunden, darunter Michaël Borremans, Hartwig Ebersbach, Jonathan Meese und Luc Tuymans, führen jeweils einen ganz eigenen Zugang zu diesem Werk vor. Eine besondere Annäherung an das Œuvre vermittelt der eigens zu diesem Anlass verfasste Beitrag von Uwe Tellkamp. Allen, die zum

Gelingen dieser Publikation beigetragen haben, sind wir zu großem Dank verpflichtet. Gerd Harry Lybke und seinem Team von der Galerie Eigen + Art, Leipzig/Berlin, danken wir für die zahlreichen flankierenden Hilfestellungen. Neo Rauch hat Ausstellung und Publikation von Anfang an mit großer Sympathie begleitet. Seinem persönlichen Beitrag, zwei Lithografien speziell für die beiden Ausstellungshäuser aufzulegen, gebührt höchste Anerkennung. Dem Künstler und seiner Frau Rosa Loy gilt daher unser größter Dank.

HANS-WERNER SCHMIDT
Direktor Museum der bildenden Künste Leipzig

KLAUS SCHRENK
Generaldirektor Bayerische Staatsgemäldesammlungen,
München

„Ich passe nicht in Ihr System, aber Sie in meines“

Träume und Erinnerungen sind Ressourcen eines künstlerischen Schaffens, die mit einer ausgeprägten Subjektivitätsdichte durchwoben sind. Zu Bildern geronnen, bleiben sie dem Künstler Rückversicherungsinstanzen, zeugen sie vom Ursprungsimpuls und der schrittweisen Ausarbeitung jener Bildpartikel, die gleichermaßen flüchtig wie nachhaltig Erinnerung bestimmen und in einem Gegenüber im Zuge der Selbstvergewisserung fixiert werden wollen. Neo Rauch beschreibt diesen Vorgang sehr anschaulich: „Diese halbawachen Momente, in denen sich das Treibgut in meinen Schleusenkammern verfängt und zu neuen Ordnungen fügt, sind die Essenz meines malerischen Schaffens. [...] Von daher glaube ich, Malerei als die Fortsetzung des

Traums mit anderen Mitteln ansehen zu können.“¹ Diese Erkundungszüge in den Übergangszonen von Unbewusstem zu Bewusstem werden in den Werken von Neo Rauch von einem starken Behauptungswillen getragen, der offensiv mit Reaktionen darauf umgeht, der gleichsam den Widerpart in die Bildregie einfügt. Hiervon handeln die folgenden Ausführungen.

Neo Rauch thematisiert im Werklauf wiederkehrend das Medium der Malerei, das ihm gleichsam Lebenselixier ist. Es geht dabei sowohl um die Genese der Bilder wie auch deren öffentliche Reputation in einem Kontext, den man heute glaubt, trefflich mit „Betriebssystem Kunst“ beschreiben zu können. Titel wie *Museum*, *Unerträglicher Naturalismus*, *Malerei* und *Abstraktion* künden von einer offensiv geführten Debatte um ein Medium, dem vor allem in den letzten fünf Jahrzehnten immer wieder Züge des Anachronistischen und lebensverlängernde Maßnahmen seitens einer diskursversprengten konservativen Klientel nachgesagt wurden.



Museum, 1996, Öl auf Papier auf Leinwand, 159 × 204 cm

In einem Gespräch im Dezember 2009 sind Künstler und Autor gedanklich eine Wegstrecke von zehn Jahren im Œuvre nachgegangen, mit Stationen bei fünfzehn Werken, die das Thema der Malerei und den Umgang damit ins Bild setzen.²

1995 hatte Neo Rauch in der Overbeck-Gesellschaft in Lübeck ausgestellt, ein Jahr später dann im Kunstverein in Düsseldorf. Und er malt das Bild *Museum* (S. 7), das mit den dargestellten großdimensionierten Hallen wohl kaum die bisherige eigene Ausstellungspraxis widerspiegelt. Neo Rauch spricht hier dezidiert vom Traum, der ihm solche Räumlichkeiten ausgemalt habe. Er verweist in der Rückschau ironisch auf ein seherisches Potenzial, denn solche Kubaturen wurden schließlich erst im neuen Museum der bildenden Künste real, das Ende 2004 in Leipzig seine Pforten öffnete.

Das *Museum* ist eines jener Bilder aus den Mittneunzigern, die keinen verbindlichen Bildraum definieren, sondern in diversen Fluchtpunktorientierungen die Addition des Fragmentarischen vorgeben, das mit der Möglichkeit neuer Zuordnungen von Bildzonen einhergeht. Und dieses Gefüge zeigt im linken Segment die Idee jenes großdimensionierten Ausstellungsraumes mit skulpturalen Gebilden, einer großflächigen Monochromie und einem zentralen Blickfang. Auch wenn dieses Bild im Sinne eines Verweises nur über Anmutungsqualitäten verfügt, so gelingt es Rauch, doch einen Velázquez aufscheinen zu lassen, freilich diagonal ver-

blendet durch eine mächtige Bleiplatte aus der Werkstoffpalette Anselm Kiefers. Zwei Großmeister begegnen sich auf dieser Leinwand: Kiefer stählt die Grandezza eines Velázquez, und dies unter der Regie von Rauch.

Die musealen Ruhebänke verfügen über einen expansiven Zug, der dem Möbel die Eigenschaft einer Sitzlandschaft verleiht. In diese platziert Rauch eine Barackenkonstruktion auf kreuzförmigem Grundriss. Die behelfsmäßige Architektur verliert durch diese, aus der Architektursprache herkommende nobilitierende Fundamentierung eben jene gleichmäßige Ausrichtung in alle vier Himmelsrichtungen, den Charakter des Provisorischen, wie auch die Kugeln in der Basiszone des Bildes einzeln für Unstetigkeit, aber im Gefüge für ausgleichende Korrespondenz und damit Stabilität stehen.

Im Bildzentrum, in der Tiefe des Raumes, wird man einer monströsen Schlange gewahr, die ihren Weg im Halbverborgenen sucht. Sie stellt im Gesamtgefüge ein Unruhepotenzial dar, gibt einen Verweis auf die energiegeladenen und dabei unberechenbaren Erdkräfte unter den sich verschränkenden Zonen musealer Kulissen und des Biwakierens ohne Ablaufdatum.

Benennt Neo Rauch hier den Traum als Beförderer der Museumslandschaft, so sind es bei *Durchblick* Bilder der Erinnerung, die aus Dunkelzonen auftauchen. Wie in einem großdimensionierten Rückspiegel erscheint uns die Szenerie, eingebettet in unterschiedlich strukturierte Felder.



Der Durchblick, 1997, Öl auf Leinwand, 110 × 203 cm

Neo Rauch absolvierte seinen Militärdienst bei der Nationalen Volksarmee zwischen 1978 und 1981. Lebendig geblieben ist da das Erinnerungsbild an den „Gefechtspark“, eben jene für die Panzer errichteten Hallen, in denen im Winter großdimensionierte Bunsenbrenner unter den Kettenfahrzeugen zum Einsatz kamen, um die Maschinerie auf Betriebstemperatur zu bringen. Da stehen nun auf Podesten mit scherenförmigem Unterbau Skulpturen, in denen Formen von Flug- und Schwimmkörpern verschmelzen. Und im Vordergrund entfaltet ein Bunsenbrenner auf einer riesigen Stahlplatte seine Hitze, wie er es anscheinend schon mehrfach getan hat, denn um das Skulpturenensemble herum sehen wir an den Wänden weitere Platten mit Form gewordenen Feuerspuren. Das Erinnerungsbild der Panzerhalle, jene Brennwerkstatt zur Erhitzung des militärischen Potenzials, ist zum musealen Schauraum geworden, in denen Bilder Spuren von Energieentfaltung bewahren. Ein Verweis auf die Arbeiten von Jannis Kounellis ist sicherlich nicht unberechtigt. Das die Halle im Abschluss akzentuierende Werk verfügt in seiner Binnenstruktur über eine roh belassene Bildsockelzone. Rauch verweist hier auf die Abstraktion als Rohstoff, welchem der Künstler als Sonderer begegnet, um diesen in Figuration zu überführen. Künstlerische Energie wird zielgerichtet eingesetzt, um den Aggregatzustand der Formfixierung zu erreichen, die sie aus dem Fluss der Möglichkeitskonstellationen erhebt. Der „Durchblick“ ist ein Rückblick, der die Sicht prägt unter der Gestaltungshoheit der Erinnerung.

Sucher hat im vorliegenden Katalog gleich zwei Autoren zur Auseinandersetzung herausgefordert.³ Die Szenerie lässt sich wie folgt beschreiben: Eine Leinwand ist auf einer Staffelei platziert, davor stehen zwei Farbeimer, gleichsam zum Einsatz abgeordnet. Doch wie soll die Farbe auf die Leinwand kommen ohne bereitstehende Pinsel? Abgewendet davon hat sich der „Sucher“. Er führt statt des Malerwerkzeugs eine Sonde vor sich her und konzentriert sich über Kopfhörer auf deren Ausschläge und wird so des Energiestrahls aus heiterem Himmel nicht gewahr, der gleich der Verkündigung hier die Leinwand „befruchtet“. Indessen entfernt sich der Künstler und überlässt der Magie vollends den Handlungsraum. Rauch persifliert so Sigmar Polkes Ironisierung des kreativen Impulses, der den Künstler als Medium höherer Mächte daherkommen lässt, so in dem Werktitel *Höhere Wesen befahlen: rechte obere Ecke schwarz malen!* (1969), der dem Bild selbst eingeschrieben ist. Der *Sucher*, der sich hier von der Leinwand abwendet, verliert trotz seismografischer Ausrichtung den Kontakt zur Arbeitsfläche, auf der er als Maler im Dialog mit den inneren Bildern und deren Projektion fündig werden sollte im Sinne einer Selbstvergewisserung. Bei Rauch wird der Ort der Leinwand zum Kristallisationspunkt all jener



Sucher, 1997, Öl auf Leinwand, 60 × 45 cm

Bilder, die maß- und zügellos im Bildgedächtnis in immer neuen Konstellationen zirkulieren und auf eine dramaturgische Umsetzung warten.

Unerträglicher Naturalismus (S.10) als Bildtitel verweist auf eine konfrontative Situation zwischen Künstler und Kunstkritiker. Der so gescholtene Maler ist in der dargestellten Szene nicht zimperlich in der Wahl seiner Mittel, um gegen eine solche Schelte anzugehen. Er hat den Pinsel gegen das Gewehr eingetauscht und durchlöchert über stetes Nachladen den Pappkameraden, den Papiertiger der Kritik.⁴ Der Künstler begleicht so eine offene Rechnung mit dem Kunstkritiker, und nichts wirft ihn dabei aus der Bahn. Seine Standhaftigkeit – bei Rauch stets mit ausgeprägter Beinmuskulatur unterstrichen – findet er zudem im Ausschnitt des vor ihm platzierten Nierentischs, gleichsam der Gefechtsstand im Wohnzimmerambiente. Der Künstler ist in dieser Szenerie destruktiv wie konstruktiv zugleich. Als Schütze perforiert er den Kritiker, wobei die Durchschüsse wie extrahierte, größer werdende Scheiben durch den Raum schweben. Eine solche Form findet den Weg zur Leinwand, um dort ihr Abbild als Schattenwurf zu hinterlassen. Der Maler nimmt die Rolle des Performers an und

konterkariert so das vermutlich ihm vorgeworfene Defizit als „unerträglicher Naturalist“. Auf Bänken verfolgen weitere Personen – Kritik kommt im Klassenverband daher – die Auseinandersetzung des Künstlers mit seinem Kritiker, den er über die Demontage in sein Terrain aufnimmt, frei nach Ernst Jünger: „Ich passe nicht in Ihr System, aber Sie in meines.“⁵

In einer zweiten Szene nähert sich der Künstler mit der Kraft zweier Schornsteine der Leinwand, vor der ebenfalls das Rund aus dem Kritikerkörper seine Bahn zieht. Der „unerträgliche Naturalismus“ ist hiermit beiden naturalistischen Szenarien einverleibt und spielt seinen Part unter der Regie des so gescholtenen Künstlers.

Das Bild *Wahl* führt uns ebenfalls in ein Atelier. Der Maler auf einer Trittleiter arbeitet gleich an zwei Staffeleien. Von außen eingeführte Kabelstränge und eine dichte Ansammlung mit Pinseln bestückter Farbeimer verweisen auf eine energiegeladene, arbeitsintensive Produktionsstätte. Dabei unterliegt jedoch die künstlerische Arbeit dem Akt der Wiederholung. Die Pinselführung folgt den Vorgaben einer

Schablone. Das infantilisierte Gesicht, zudem gespiegelt, entsteht in Serie – und findet im fließenden Übergang seinen Weg von der Produktionsstätte zum Ort der Präsentation. Dem Maler indes verleiht Rauch eine Doppelgesichtigkeit. Während die eine Hälfte das stupide künstlerische Schema physiognomisch adaptiert hat, scheint der zweite Kopf, mit sensiblen Gesichtszügen als nachdenklich und feinsinnig charakterisiert, aus dem massiven Malerkörper ausscheren zu wollen. Während in dieser Figur die drohende Spaltung gleichsam einer Inkubation vorgezeichnet scheint, gerät das Atelier bereits aus allen Fugen. Das Bild der Natur dringt ein und entlarvt den Ort angeblicher Kreativität als den reiner Kulissenschieberei. Mit *Wahl* gibt Rauch der klassischen, mythenbesetzten Wegegabelung ein neues Bild, also jenem Scheideweg, an dem Herkules eine programmatische Richtungsfestlegung vollziehen musste. *Wahl* stellt den Künstler vor die Entscheidung, dem gängigen, goutierten Schema zu folgen oder dem „unerträglichen Naturalismus“ Tür und Tor seines Ateliers zu öffnen.

In dem Bild *Front* führt Rauch die Stränge aus *Unerträglicher Naturalismus* und *Wahl* zusammen. Im „Showroom“ hat das Rundgesicht mit angedeutetem Spielkartenornament, gleichsam als kreative Zutat, seinen Platz gefunden. Eine Servicekraft mit Bekenntnisarmbinde steht für die Bedeutungshoheit in einem selbstreferentiellen System von Produktion und Vermittlung. Wuchernde, aufgeblasene Ballonbäume – Bilder des ungestümen Artifiziiellen – flankieren die Abfolge der Ausstellungsräume. Allein eine fluoreszierende Schlangenlinie verweist auf eine Energieführung im System des Gekünstelten. Neben sie platziert Rauch den Künstler, der verhalten, das Gewehr geschultert, ausgegrenzt gegenüber den Vertretern des Systems erscheint.

Bei *Malerei* kommt das Medium als technoid geharnischter Hüne daher, dem freilich massiv gerahmt und weggesperrt kein Aktionsradius zugebilligt wird. Malerei gleicht einem musealen Dinosaurier, der einer sonnenbebrillten Vierergruppe Anlass zum Diskurs gibt. Doch die über den Köpfen der Interpreten schwebende Sprechblase bleibt leer. Jene Diskursbemühten spüren nicht, dass sich ihre Schatten – mehr die Spiegelung ihrer Körper – im Stadium der Auflösung befinden. Die verbannte Malerei treibt ihr Spiel mit den Kritikern, in dem sie eben jene malerisch auflöst. Wie bei *Unerträglicher Naturalismus* behält der Kri-

tisierte die Oberhand und transferiert den Widerpart in seinen Duktus.

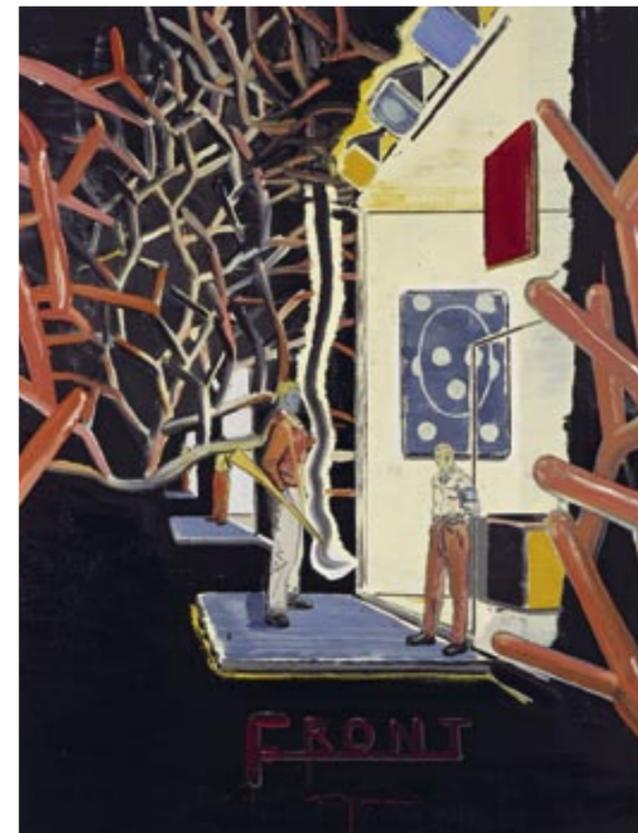
Bei *SUB* (S.12) begegnen wir wieder der eingefrorenen Malerei, doch ein Mann aus dem Untergrund scheint mit dem Eispickel zum Befreiungsschlag ansetzen zu wollen – im Rahmen einer instabilen Wohnlichkeit, in der ein Fernsehkamin auch nur virtuelle Wärme spendet. Der mit „SUB“ gekennzeichnete Mann taucht 2009 wieder in einer Zeichnung auf, als Bewohner des Schilflandes. Sein Terrain ist die Übergangszone von Wasser und Land, die in Rauchs Diktion einer Passage zwischen dem Unbewussten und dem Bewussten gleichkommt. Außerhalb des SUB-Pavillons ist indes ein Suchkommando unterwegs und erregt die Aufmerksamkeit des Fellwesten-Mannes, der bei Rauch zu einer festen Größe seines Bildpersonals wird. Um das Jahr 2000 schien es so, als müsse sich die Malerei an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig – von der Kritik in einem Fellwesten- und Rotweinemilieu verortet –



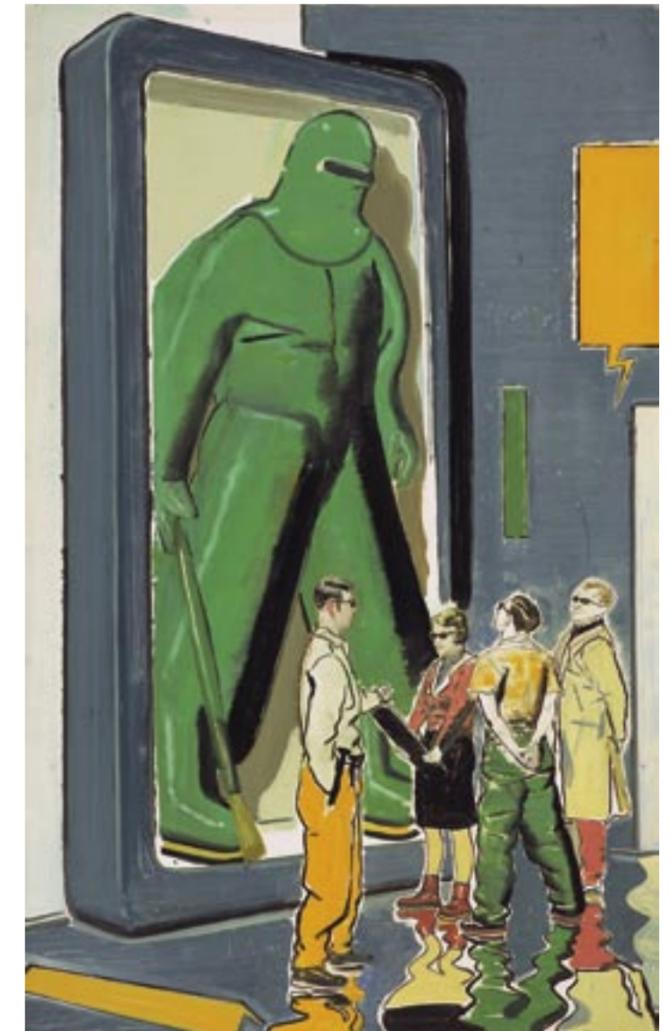
Unerträglicher Naturalismus, 1998, Öl auf MDF, 160 × 105 cm



Wahl, 1998, Öl auf Leinwand, 300 × 200 cm



Front, 1998, Öl auf Leinwand, 120 × 90 cm



Malerei, 1999, Öl auf Papier, 118 × 72 cm



SUB, 2000, Öl auf Leinwand, 250 × 200 cm



Abstraktion, 2005, Öl auf Leinwand, 270 × 210 cm

warm anziehen, um in den aufziehenden medialen Stürmen überwinteren zu können. Und Rauch verleiht seinen Malerei-Milieu-Vertretern karikaturhafte Züge, als gäbe er der Kritik recht: Der kleine Kopf steht für eine wenig ausgeprägte Intellektualität, die Axt für eine unzureichende gedankliche Sezier-, das heißt Analysefähigkeit und das schwere Schuhwerk für eine verhaltene Bewegungsfreiheit.⁶ Der Fellwesten-Mann kommt in dieser Überzeichnung als die Kritik der Kritiker-Projektionen daher. Die inszenierte Tumbheit erscheint wie die passende Antwort auf eine Sicht, die sich in Vorurteilen trefflich einrichtet. Und doch ist diese Fellwesten-Figur so wach, ihre Aufmerksamkeit auf das Suchkommando draußen zu richten, das den Weg aus der Staffage weist.

In *Fell* (S. 117) hat der kleinköpfige Hüne seinen großen Auftritt: als Tatmensch mit Axt, als Sucher, der seine Palette – sein Fell – befragt, und als Er Zürnter, der den bebrillten und eierköpfigen Kritiker vertrimmt, um ihn dann bei *Teer*, nach der Züchtigung, wieder in den Kunstbetrieb einzuführen.

Aus einer Modellarchitektur, Backformen nicht unähnlich, quillt eine teerige Masse. Unter den gestaltenden Händen findet sie zu einer Form, die dem malträtierten Kunstkritiker nicht unähnlich ist. Der freien Expansion überlassen, sprengt Teer das Behältnis und türmt sich züngelnd auf, gleich einer Flamme, um als Abbild umgehend reproduziert zu werden. Der Hang zum Schema infiltriert die Gestaltung und macht sie zum Reflex, der wiederum die Serie gebiert. Eine großdimensionierte Standarte trägt das schematische Bild von Wirkkräften, die in ihrer Ausrichtung in sich zirkulieren, ohne den Radius der Bewegungsmöglichkeit zu verlassen. Der Diskurs tritt auf der Stelle.

Nach *Unerträglicher Naturalismus* von 1998 greift Rauch 2005 wieder einen mit weltanschaulichen Konnotationen besetzten Begriff der Kunstsprache auf: *Abstraktion*. In einer für Rauch charakteristischen Szenerie, bei der Architekturen und modellhafte Bauten unter konsequenter Brechung der Proportionshierarchie nebeneinander stehen, kreuzen zwei Männer die Klagen. Diesem martialischen Akt zugeordnet ist ein anderes Duell. Ein Maler hält inne im Angesicht zweier paralleler Linien auf der Leinwand und kreuzt den Pinsel mit dem ausgestreckten Finger des kritischen Begleiters, während eine Frau im Vordergrund die Farbvorräte ausgießt und den Krähen zur Fütterung anbietet. In der Nachzeichnung der Szenen könnte man von einer Kunstdebatte sprechen, die sich in der Abfolge von Aggressionen (Duell), Stagnation (Debatte) und Nihilismus (Farbvernichtung) bewegt, während im Hintergrund ein junger Maler der Landschaft auf einer Leinwand ihr Abbild gibt und sich nur für einen Moment ablenken lässt vom Disput um Bild und Abbild unter dem Fixstern „Abstraktion“.⁷



Teer, 2000, Öl auf Leinwand, 134 × 192 cm

Der Disput um die „Malerei“ zwischen Reflexion und sich konfrontativ in Stellung bringenden Dogmen geht auch bei *Pergola* (S. 14) weiter, freilich in entspannter Gesprächsatmosphäre. Das Atelier kommt hier einem Freiluftgehäuse in einer ferienhaft anmutenden Landschaft gleich. Ein Besucher offeriert dem Künstler drei Büsten, altmeisterlich gestaltete Autoritäten, die den Maler im Stadium der Sprachlosigkeit belassen. Das Werk des Künstlers bleibt uns verborgen. Die Leinwand steht zwischen signethaften Abstraktionen an den Wänden, den offerierten Köpfen, einer phallischen Skulptur zwischen organischem Wachstum und gestalterischem Eingriff und der Weite der Landschaft mit ihrem Formenreichtum.

Der *Vorhang* (S. 15) trennt zwei Szenerien. Zwei Schwarzafrikaner tragen einen riesigen Schwertfisch herbei und werden hinter dem Vorhang von schlaftrunkenem Militärpersonal empfangen. In der sich nun öffnenden Szene verschmelzen wiederum Atelier und Ausstellungsraum. Einem spröden Neo-Geo-Bild begegnet der Künstler mit einer

Eingeweidenschau. Im aufgeschlitzten Schwertfisch schwimmen in einem Meer aus Blut zahlreiche Pinsel, die, von der Strömung des Lebensaftes angetrieben, gleichsam nach dem Leben malen wollen.

Ein funkelnder Kristall und verschränkte Hirschgeweihe über dem Kopf des Künstlers scheinen den angestrengt beobachtenden Meister in dieser hohen Dosis aus Alchemie und Trophäenkult mit Energie erleuchten und aufladen zu wollen. Im Hintergrund geht es dagegen gemächlich zu. Ein bärtiger Mann im sportiven Freizeitlook bewegt sich an einem abstrakten Bild vorbei, und eben dieser Ausstellungsbesucher taucht ein weiteres Mal in dieser Bildverschachtelung auf: im Vordergrund kniend vor zwei jungen Frauen, die ihm das Buchwissen unter der Androhung, den Rohrstock zu benutzen, vorhalten. Bei Rauch wird das museale Vermittlungsgespräch in einen indoktrinierenden Drill überführt.

Der Maler Neo Rauch thematisiert so über zehn Jahre das Betriebssystem Kunst; das propagierte Ausdruckslegitime,

in Stellung gebracht gegenüber vermeintlich Anachronistischem durch eine Theorie, die Reflexion beansprucht, dabei allerdings in den Verkündigungsschwingungen eines päpstlichen Dogmas unter Flankierung von Schweizer Garden agiert. Aus der Sicht des dabei in der Wertschätzung randständig positioniert Werdens und aus dem Gefühl des Verletztseins (*Unerträglicher Naturalismus*) nährt sich die Motivation, ein souveräner Spielverderber zu sein, der die Liturgie des Diskurses mit Mitteln der Grotesken und auch der Karikatur unterläuft und in der Zuspitzung des Maskenhaften Demaskierung betreibt – und all dies wird im Medium der Malerei verrichtet. Die „halbwachen Momente“ finden sich in einem Spielplan, bei dem der Regisseur der Bildmächtigkeit vertraut und sich dabei nicht scheut, Komplexität im Stadium des Rätselhaften zu belassen, denn das Rätsel stellt eine größere Kommunikationsressource dar als die auf Eindeutigkeit hinzielende Botschaft.

Das Blaue (Kat. München, S. 20/21) kommt als zirzensische Inszenierung des Kunstbetriebes daher, auch wenn es mo-

nochrom gehalten ist. Sie ist eine sich vom Künstler auferlegte Farbdiät, um die Konzentration auf die Zeichnung zu schärfen und eine Besinnungsphase einzulegen zwischen den Farbdramaturgien anderer Werke. Das Bild *Das Blaue* weist zwei Zonen auf. Links nimmt ein militärisch gekleideter Mann einen Widerständigen in den Polizeigriff und presst ihn auf einen Müllcontainer. Auf dem sitzt ein Narr, der einer Schönen im Hinterhof seine Kunst präsentiert. Diese antwortet mit einer Variante des Schweißstuches der Veronika, das freilich nicht das Antlitz Christi zeigt, sondern die aus Rauchs Werken wie *Wahl* und *Front* bekannten stilisierten „Mondgesichter“. Das infantile Schema wird hier im Veronika-Reflex als das unmittelbare Abbild der Wirklichkeit vorgeführt. Rechts in der Szene warten verhüllte Skulpturen unter einer Prozessionsfahne auf den Akt der Präsentation durch einen hasenohrigen Zeremonienmeister. Der Künstler selbst, mit stolz aufgerichteter Feder am Hut, hat all dem längst den Rücken gekehrt und erwandert sich sein Ziel auf dem nahen Hügel. Hier bietet nicht



Pergola, 2005, Öl auf Leinwand, 210 × 270 cm



Der Vorhang, 2005, Öl auf Leinwand, 270 × 420 cm

eine Kapelle Einkehr, sondern ein Observatorium – als Ort einer Rückversicherung von Wahrnehmung im Zustand der fokussierenden Beobachtung.

Der Rückzug (S. 16) ist ebenfalls eine Form der Rückversicherung. Clowneske Uniformierte bemächtigen sich der Energievorräte, während Kollegen im Hintergrund eine Exekution vollziehen. Der Rückzug entledigt sich aller zivilisatorischer Vorgaben und kultureller Werte und schafft eine moralfreie Passage. Ein bissiges Monstrum aus dem *Herr der Ringe*-Tierpark greift den Trommler an, dessen rhythmischen Vorgaben keine Orientierung mehr zu geben vermögen, während der kurzbehoste Fackelträger dabei ist, sein Ziel aus den Augen zu verlieren. Eine Kapelle ist geöffnet und zieht trotz des desolaten Umfeldes – oder gerade deswegen – Besucher an. Sie finden dort zwei Werke von Neo Rauch: *Plazenta* und *Saum* aus dem Jahr 1993. Die beiden Tondi korrespondieren in ihrer Gestalt mit dem Rund der Trommel. Diese bleibt stumm, wenn man sie nicht schlägt. Nur unter hohem Einsatz kann aus dem hohlen Rund ein Instrument der akustischen Selbstvergewisserung werden. Rauch betreibt im Bild *Der Rückzug* Spurensuche im eigenen Werklauf. Es ist gewiss kein Zufall, dass

aus der Gruppe der frühen Rundbilder *Plazenta* so deutlich ins Bild gesetzt wird, jenes Organ, das den Stoffaustausch zwischen Mutter und Embryo vermittelt. So bleibt *Plazenta*, stellvertretend für die frühe malerische Werkphase und aktualisiert als Zitat im Schrein der auratisierenden Kapelle, der Nährboden für die Malerei von Neo Rauch. *Plazenta* ist die Autorität im Feld des Disparaten, das dem Schlachtruf des Chaos folgt.⁸

„Ich will nicht auch noch innerhalb der Leinwandgevierte den Zusammenbruch, die totale Sinnentleerung, den maximalen Exzess zelebrieren, sondern eine Formel finden, die es uns ermöglicht, das Unfassbare, das Schreckliche zu beherrschen, ohne daran zugrunde zu gehen. Malerei ist eine herrschaftliche Geste. Ich versuche, die Herrschaft zu erlangen über die unbeherrschbaren Dinge dieser Welt.“⁹

HANS-WERNER SCHMIDT
Direktor Museum der bildenden Künste Leipzig



Der Rückzug, 2006, Öl auf Leinwand, 300 × 420 cm

Anmerkungen

- 1 Alison M. Gingeras, „Neo Rauch. A Peristaltic Filtration System in the River of Time“, in: *Flash Art*, 35, 227, November/Dezember 2002. Auszüge daraus in: *Para – Neo Rauch*, Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art, New York, und Max Ernst Museum, Brühl, Köln 2007, S. 94.
- 2 Bernhart Schwenk hat dies erstmals angesprochen in seinem Beitrag „Nachtarbeit‘ zur Verteidigung von Rot, Gelb und Blau“, in: *Neo Rauch. Randgebiet*, Ausst.-Kat. Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig, Haus der Kunst München, Kunsthalle Zürich, Leipzig 2000, S. 19–25.
- 3 Tim Sommer und Ulf Küster.
- 4 Der Kunstkritiker findet sich seit der Romantik als karikierte Figur wieder. Adolph Menzel verleiht ihm an prominenter Stelle Eselsohren, im Titelblatt von Athanasius Graf Raczyński *Geschichte der neueren deutschen Kunst*, 1836. Als Affen stellt Gabriel von Max die Kiste der Kunstkritiker dar. Die Kritik am Werk von Neo Rauch verfügt nicht selten über einen fundamentalistischen Strang des Unzeitgemäßen, so an seiner Gestaltung von sechs Bucheinbänden der Frankfurter Verlagsanstalt (Felicitas von Lovenberg, „Auf dem Umschlagplatz“, in: *FAZ*, 22.8.2009, S. Z1/Z2, und Peter Richter, „Das ungeliebte Meisterwerk“, in: *FAZ/Sonntagszeitung*, 27.9.2009, S. 23). In diesem Zusammenhang ist auch die Nachfolgebewertung an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig zu sehen, die gleich einem Richtungsstreit ausgetragen wurde (hier stellvertretend für die Pressestimmen: „Ein Superstar macht sich Luft. Neo Rauch kritisiert seine Nachfolge an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig“, in: *Informationsdienst Kunst*, Nr. 434, 20.8.2009, S. 1 und S. 5–8). Diese Formen öffentlicher Auseinandersetzung forcieren Rauchs Aufrüstung, wenn es darum geht, der Kritik an seiner Malerei wiederum mit der Malerei Paroli zu bieten.
- 5 In Ernst Jünger sieht Rauch einen anregenden Begleiter: „Ich verdanke ihm viel. Er hat in den frühen Neunzigern in meine Arbeit direkt hineingewirkt. Als ich Gefahr lief, in so einem halb abstrakten Alltagsbereich unterzutauchen und mich tausend Sonntagsmalern anzugleichen. Als ich mich darum mühte, was mich charakterisiert, war er meine Begleitstimme.“

Zit. nach: Wolfgang Büscher, „Deutsche Motive“, in: *Die Zeit*, 1.12.2005, S. 65–66.

- 6 „Es gibt immer mal Gastaufenthalte aus dem Bereich der Karikatur auf meinen Leinwänden, gelegentlich auch von dauerhafter Natur. Vielleicht könnte man eher sagen, das Element des Comicartigen statt Karikatur. Das ist eigentlich permanent vorhanden.“ „Wolfgang Büscher im Gespräch mit Neo Rauch über sein zeichnerisches Œuvre“, in: *Schiffland. Neo Rauch. Works on Paper*, München u. a. 2009, S. 79.
- 7 Eindeutig Position bezieht Neo Rauch rückblickend in der Baumeister-Hofer-Debatte, die in den frühen 1950er-Jahren einer Stellvertreterdiskussion gleichkam zwischen Freiheit und Unfreiheit in den beiden politischen Systemen, die zur Teilung Deutschlands führten – mit der unzulässigen Verkürzung, dass Abstraktion für Freiheit stehe und der figurative Naturalismus im 20. Jahrhundert als Sprachrohr des Totalitären: „Wenn man heute einen Hofer neben einem Baumeister sieht, dann ist die Frage schnell zu beantworten, wer auch in künftigen Jahrhunderten noch eine Aussage zu treffen vermag und wer wahrscheinlich nur noch mit einer bestimmten Designvorliebe einer bestimmten Dekade in Zusammenhang gebracht werden kann.“ Interview Rauch (wie Anm. 6), S. 84. Das Museum der bildenden Künste Leipzig zeigte 2004 als Auftaktausstellung im neuen Haus die Ausstellung *Begegnung der Bilder. Willi Baumeister – Karl Hofer*.
- 8 Und mit *Plazenta* rückt Rauch wieder ein wortorientiertes Werk in das Zentrum eines Bildgefüges. „Zuweilen jedoch vermag ein Wort ein Bild auszulösen! Es kommt vor, dass ein Wort einen unheimlichen atmosphärischen Sog in Richtung eines sich wie von selbst erzeugenden Bildes entwickelt, dem ich dann nur noch ordnend zu assistieren habe. Solche Momente sind kostbar und sie binden mich noch enger an meine Muttersprache, denn nur hier sind derartige Erfahrungen möglich.“ Neo Rauch in: Gingeras 2002 (wie Anm. 1).
- 9 Neo Rauch, zit. nach: Jordan Mejias, „Neo Rauch. Malerei ist eine herrschaftliche Geste“, in: *FAZ*, 22.5.2007.

Index der abgebildeten Werke

A

Abraum, Sammlung Allianz Versicherungs-AG, München, S. 74/75

Abstieg, Privatsammlung, S. 155

Abstraktion,* Privatsammlung, S. 12

Acker, Privatsammlung, Connecticut, S. 60/61

Am Waldsaum, Privatsammlung, S. 135

Arbeiter, Kunst in der Sachsen Bank / Sammlung Landesbank Baden-Württemberg, S. 121

Aufstand, Privatsammlung, Berlin, S. 86/87

Ausschüttung, Museum Frieder Burda, Baden-Baden, S. 24/25

B

Bergfest,* Sammlung Essl Privatstiftung, Klosterneuburg / Wien, S. 69

Bestimmung,* Privatsammlung, London, S. 57

Bon Si, Stedelijk Museum, Amsterdam, long-term loan from the Monique Zajfen Collection Foundation, part of the Broere Charitable Foundation, S. 150/151

C

cross, Privatsammlung, S. 134

D

Dämmer, Neues Museum – Staatliches Museum für Kunst und Design Nürnberg, Leihgabe Herbert und Traudl Martin, S. 51

Das Gut, Privatsammlung, New York, S. 145
Das Neue, Rubell Family Collection, Miami, S. 76/77

Das Plateau, Privatsammlung, S. 146/147

Der Durchblick,* Privatsammlung, Hamburg, S. 8

Der Rückzug,* Fondation Beyeler, Riehen / Basel, S. 16

Der Schütter, Sammlung Kaufmann, Berlin, S. 63

Der Vorhang,* Stedelijk Museum, Amsterdam, S. 15

Die Aufnahme,* Sammlung Carlos und Rosa de la Cruz, Miami, S. 85

Die Flamme, The Metropolitan Museum of Art, New York, Leihgabe Stephen Mazoh, S. 95

Die Fuge, Hamburger Kunsthalle, S. 142/143

Die große Störung, Kunstfonds, Staatliche Kunst-sammlungen Dresden, S. 123

Die Küche, KJ Michels, S. 127

Diktat, Rubell Family Collection, Miami, S. 31

Dörfler, Sammlung AJ, S. 62

Dromos, Privatsammlung, S. 130

E

Erl, Privatsammlung, S. 129

F

Fell, Museum der bildenden Künste Leipzig, S. 117

Fluchtversuch, Sammlung Ulla und Heiner Pietzsch, Berlin, S. 140/141

Front,* Sammlung Bobbi und Stephen Rosenthal, New York, S. 11

H

Helperinnen, Privatsammlung, Deutschland, S. 137

Höhe, Sammlung Igal Ahouvi, S. 49

J

Jagdzimmer,* Privatsammlung, S. 78/79

K

Kommen wir zum Nächsten, Sammlung Essl Privatstiftung, Klosterneuburg / Wien, S. 34

Krönung I, Privatsammlung, S. 89

Krönung II, Hort Family Collection, S. 91

M

Malerei,* Privatsammlung, Berlin, S. 11

Mittag, Kunst in der Sachsen Bank / Sammlung Landesbank Baden-Württemberg, S. 106

Moder, Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof, S. 102

Morgenrot, Privatsammlung, S. 42

Museum,* Leipziger Volkszeitung, S. 7

N

Neid, Privatsammlung, New York, S. 118/119

Neue Rollen,* The Museum of Modern Art, New York, promised gift of David Teiger, 2007, S. 40/41

O

Oktober,* Privatsammlung, Hamburg, S. 26/27
Ordnungshüter, Leihgabe der Freunde der Staats-galerie Stuttgart, gestiftet von Rudolf und Uta Scharpff, S. 36/37

Orter,* Privatsammlung, London, S. 133

P

Para,* Privatsammlung, New York, S. 92/93

Parabel,* Privatsammlung, S. 139

Pergola,* Sammlung Ninah und Michael Lynne, S. 14

Platz, Andre und Jocelyne Gordts-Vanthourmout, Belgien, S. 112/113

R

Rauch, Privatsammlung, S. 81

Rauner,* Privatsammlung, Deutschland, S. 33

Reaktionäre Situation, Privatsammlung, Berlin, S. 54/55

Reich, Museum der bildenden Künste Leipzig, Dauerleihgabe Sammlung Sulkowski, S. 53

Reiter, Privatsammlung, S. 73

S

Scheune, Hall Collection, S. 82/83

Schilfkind, Privatsammlung, S. 67

Schmerz,* Privatsammlung, S. 153

Seewind, Sammlung Rheingold, S. 28/29

Segnung,* Sammlung Laszlo Gero, Budapest, S. 65

Silo, Privatsammlung, Deutschland, S. 58/59

Sonntag, Kunst in der Sachsen Bank / Sammlung Landesbank Baden-Württemberg, S. 109

Start, Leipziger Volkszeitung, S. 125

Sturmnacht, Sammlung Goetz, S. 114/115

SUB,* Privatsammlung, S. 12

Sucher,* Privatsammlung, Berlin, S. 9

T

Teer,* Sammlung Jeane Freifrau von Oppenheim, Köln, S. 13

Theorie, Sammlung Queenie, München, S. 47

U

Uhrenvergleich, Privatsammlung, Leipzig, S. 104

Unerträglicher Naturalismus,* Privatsammlung, New York, S. 10

Ungeheuer, Privatsammlung, North Yorkshire, S. 21

Unter Feuer, Privatsammlung, S. 70/71

V

Vater, Privatsammlung, S. 101

Versprengte Einheit, Privatsammlung, S. 23

Vorgänger,* Privatsammlung, Frankreich, S. 97

Vorort, Katherine und Keith Sachs, S. 148/149

Vorraum, Privatsammlung, S. 131

W

Wahl,* Pinakothek der Moderne, München, erworben von PIN. Freunde der Pinakothek der Moderne, S. 10

Warten auf die Barbaren,* The Broad Art Foundation, Santa Monica, S. 44/45

Weiche, Sammlung Deutsche Bank, S. 111

* Nicht in der Leipziger Ausstellung



Ungeheuer, 2006, Öl auf Leinwand, 50 × 40 cm



Versprengte Einheit, 2010, Öl auf Leinwand, 300 × 250 cm



Ausschüttung, 2009, Öl auf Leinwand, 210 × 300 cm



Oktober, 2009, Öl auf Leinwand, 250 × 300 cm



Seewind, 2009, Öl auf Leinwand, 250 × 300 cm



Diktat, 2004, Öl auf Leinwand, 270 × 210 cm



Rauner, 2009, Öl auf Leinwand, 160 × 120 cm



Kommen wir zum Nächsten, 2005, Öl auf Leinwand, 280 × 210 cm

NEO RAUCH,
DIENSTVERMERK
„SAINT JUST“ – STETS
ZU DIENSTEN:
DIENE der Kunst, wie
NEO, es bringt's: EI

NEO RAUCH hat Saint Just's rechten Handschuh. Mit diesem Gegenstand der DISTANZ kann sich Alles malen, wie Stoffwechsel. NEO RAUCH bringt die transparenthermetische Hand des ~~888~~ Saint JUST zum Einsatz und vertraut, wie Vincent PRICE auf das Spiel der Dinge, toll, toll, toll. NEO RAUCH macht zur Malerei hin täglich eine Tagessuppe aus Terrinenfleisch, Entenbrust, Austern und Bohnen. In den freien Stunden ziehen sich alle in den antiantiken Umkleidekabinen um zur Kunst. Die Serenade dabei und davor erzeugt den Saaltanz, es gibt keine Scheu, zum Glück, und die Marmorhaut der Tierkinder in den Händen der unanständigen Spielkinder zeigt die Erzfarbe: BLUTROT. NEO

RAUCH malt alles mit der PULSHAND des SAINT JUST, die Panzerungen der Tierwelt, die Tierbabys der Industrie der Natur danken es NEO. NUN können sie spielen, wie die Anismädchen der Serenade den Auftakt zur Entdemo=kratisierung herbeisaaltanzen, denn nur das Saalblut am Samthandschuh des Saint Just de Neo wird als TOTALFARBE anerkannt. Mal es weiter, wie Sirup; die, die sich der Kunst hingeben, werden totalleben, Grazie, NEO, Grazie, auch stets im Dienst, SÄUGLINGMEESE.

(DER MENSCH IST SPIELZEUG der KUNST, toll, toll, toll, sehr gut, NEO).

△□○∞ jmeese 09

JONATHAN MEESE
Künstler



Ordnungshüter, 2008, Öl auf Leinwand, 250 × 300 cm

Ordnungshüter, 2008

Keine Gewissheit – nirgends. Weder am Ende. Geschweige denn von Anbeginn. Denn *Ordnungshüter* (S. 36/37) ist eines jener Rätselbilder von Neo Rauch, in dem die Zeit, von der die Antike sagte, sie sei ein Augenblick der Ewigkeit, den Atmen anhält. Das überschaubare, klar gegliederte und so irritierende (Bild-)Personal hat der Maler 2008 in einen Zustand der Trance versetzt, von der zu hoffen ist, dass niemand mehr aus ihr erwacht.

Trotz Trance, man kann auch Erstarrung sagen, geht es hoch her in den 250-mal-300-Leinwand-Zentimetern. Acht Personen im Bild verteilt. Als Blickfang deklamiert, geradezu in der Schweben verharrend über einem Tresen oder ist es eine Kanzel, der *große Agitator* – ein *Prediger des Bösen*... hinter ihm, ähnlich seriös, sein bartloses Alter Ego, als wäre er Oberkellner in einer Nobelbar, durch deren Fenster ferne Lichter schimmern.

Rechts vom Betrachter, ein Stück Konspiration: ein Wilhelm Tell unserer Tage, der einem ja schon bei Schiller nicht nur reine Freude bereitet, mit geschulterter Armbrust; auch er in der Bewegung gestoppt, in jenem Augenblick, als er abmarschieren will zu neuen Freiheitstaten – während seine beiden Kumpanen, Mann und Frau, Pläne künftiger Kampfgebiete studieren. Oder sind das doch nur harmlose Städter auf der Suche nach Gebirgsluft, die frei macht, und die Armbrust der Männer ist nur eine Spitzhacke zum Bezwingen der Berge ...

... die junge Frau in kleidsam modischer Kapuzentracht. Der Begleiter, eine jungaltväterliche Gestalt mit Ziegenbart und einer Sturmfrisur, die an jene Hörner erinnern, die Michelangelo seiner berühmten Moses-Figur dank ungenauer Informationen aufgesetzt hat. Nicht allein Kunstgeschichte basiert schon mal auf Falschmeldungen und Hirngespinnsten. Jedenfalls eine Dreiergruppe, die an „Deutschland im Herbst“ denken lässt.

Des *großen Agitators* Objekt(e) der Begierde hat Neo Rauch in einen Raum im Raum platziert – umgrenzt von wulstigen Vorhängen, die ihn als Baldachin oder als Opferstätte deutbar machen. *Nochmals drei bizarre Gestalten*: eine spitzbärtige Weibsperson, deren Malpinsel in ihrer Rechten sich mit dem Vorhang zu einer Fahne imaginieren lassen, und hinzugesellt ein breitschultriger Kerl – sie haben einen vollbärtigen Mann in ihre Mitte gezwungen, dessen nackter Oberkörper ein zweireihiger Gürtel aus Pinkmetallic-Dosen ziert. *Welches Stück wird hier gespielt?* Hat sich da einer in die Bewusstlosigkeit gesoffen und wird nun von den Seinen gestützt und gefeiert ... oder ist das eine Kreuzabnahme ... oder soll wieder einmal ein Isaak geopfert werden? Dieses Mal könnte es gelingen, denn ein rettender Engel ist nicht in Sicht ...

... nur dieser *Prediger des Bösen*, der, bewaffnet mit „heiligen Büchern“ und einem Baseballschläger, in einem bacchantischen Szenarium der Gewalt die Abrichtung eines Menschen zum Selbstmordattentäter betreibt. Auch so lässt sich dieses Panoptikum des Schreckens auf den Punkt bringen ...

In *Ordnungshüter* hat Neo Rauch sein (Bild-)Personal zu einer bitterbösen Persiflage auf Terrorismus und Fanatismus versammelt. Es ist ein zentrales Werk einer politischen Malerei, deren verschlüsseltes Thema die *Katastrophe Welt* mit ihren zivilisatorischen Verwerfungen ist. In *Ordnungshüter* fliegen jene Fetzen, die im wirklichen Leben Menschenfetzen sind ...

RUDIJ BERGMANN
Filmemacher und Autor

Neue Rollen für den Raum

Die Menschen dieses Malers sind fast immer mit Verrichtungen beschäftigt, deren Ratio uns (und ihnen?) unklar bleibt. Sie bewegen sich in einem Klima des Komplotts, doch scheint keiner den Verhaltenscode zu kennen, der die Richtung anweist. Wir sind gewohnt, das Rätselhafte dieser Erzählbilder in einem Plot aufzusuchen, der sich nicht linear ereignet, sondern verschachtelt, als Verknotung von Episoden, deren jede wieder ihr spezifisches Gemenge enthält. Bilderrätsel sind eine Sache, Bilder eine andere. Deshalb lohnt es sich, die Geheimnisse des Malers Rauch einmal nicht zu esoterisieren, sondern die Gestaltungsmodi zu befragen, in die er sie verpackt. Die Verpackung – das sind seine Räume.

Die Cézanne-Linie der Moderne hat die dritte Dimension entmündigt, stillgelegt und ihrer Eigenmacht entkleidet. Erst die Surrealisten haben den Raum als Zone des fluktuierenden Bewusstseins wieder aktiv in ihre Bildrechnungen eingesetzt, ohne ihm jedoch die Kontinuität zurückzugeben, mit der ihn die Zentralperspektive seit Jahrhunderten ausgestattet hatte. Ihre Gemälde setzten sie aus Spolien zusammen, aus stillebenhaften Bilderwänden (Max Ernst, *Vox angelica*, 1943) oder Schaukästen (René Magritte, *Auf der Schwelle der Freiheit*, 1930).

Rauch lässt sich auf diese montierte Polyfokalität nicht ein. Schon seine ersten mehrräumigen Bilder waren intrikate Verschachtelungen von segmentierten Räumen. So die menschenleere Tankstelle, in der sich mit piranesihafter Intensität verschiedene Ansichten verschränken. Das Achsen-system enthält bereits die Raumzellen, in denen Rauch sein „disrupted narrative“ unterbringen wird. Diese Räume haben keine stereometrische Autonomie, sondern die Dynamik von Zitaten, die sich untereinander den Gesamt-raum aufteilen. Das Bild *Neue Rollen* (S. 40/41) spricht diesen Umstand, auf den Raum bezogen, im Titel aus. Seine rauchsche Kennmarke springt sofort ins Auge: ein Simultanbild aus verschiedenen Handlungen. Innerhalb dieses Für-sich-Seins entstehen jedoch keine Cloisonnézellen, sondern Passagenfluchten, besetzt mit inkommensurablen Requisiten. Etwa den drei Blütenzweigen, von denen der rechts vorne übergeht in eine mächtige Zimmerpflanze, die dem stehenden Mann entgegenzüngelt, der die phrygische Mütze eines Revolutionärs von 1789 wie einen Schmetterlingsfänger schwingt. Welchen Takt gibt er an? Nun spätestens merken wir, dass hier vom Maler bestellte Hütchenspieler am Werk sind. Alles ist austauschbar, Einzeldinge ebenso wie Beziehungen. Gesicherter Besitz unserer Wahrnehmung ist nur das riesige Fenster. Doch seine Wand zerstört vehement ein Querbalken hinter dem Stehenden –

freilich nur kurz, denn ein wie Papier zerknittertes Stück der Zimmerdecke tritt ihm entgegen. Dahinter, einen neuen Raum erschließend, eine zeltartige Öffnung, deren blaue Draperie in Drachensäulen endet. Der Diminutiv dieses „Zelts“ ist das Architekturmodell, das dem Jungen erklärt wird.

Die Guillotine könnte beim Betrachter ein Zusammenzucken hervorrufen, wäre da nicht die räumliche Verschachtelung, die den Ernst der Handlung in ein Bühnengeschehen umschlagen lässt, dem drei Zuschauer, anscheinend Theaterprofis, Beifall spenden. Das Raumkonglomerat entpuppt sich als riesige Attrappe, worauf schon ganz vorne die schräg aufgestellten Objekte hinweisen – Papprequisiten eines lächerlichen Verschönerungsdrangs. Auch die Gruppe am Fenster spielt in der total fiktionierten Szene mit: Sie probt neue Rollen.

Das Verwirrungspotenzial wird hinterrücks in Gang gebracht. Rauch setzt seine Bildräume aus Kulissen, Paravents, beweglichen Raumteilern und Versatzstücken zusammen. Deshalb wirken sie provisorisch und widerrufbar. Diese Raumbefindlichkeit ist kein formalistischer Scherz, der uns in Labyrinth lockt, sondern Metapher für die Menschen, die hier agieren oder agiert werden. Die Raumepisoden geben ihrer Existenz die Inselhaftigkeit vor, ihr probeweises Handeln und Manipulieren, dessen grimmige Entschlossenheit in keinem Verhältnis steht zu den mehr als fragwürdigen Ergebnissen. Wie Rauch diese Equipen auf den Bauplätzen seiner Bilder einsetzt, spielen sie im Grunde Gastrollen. Sie sind lauter unsichere Kantonisten, deren Pseudokonstrukte kein Zuhause anbieten, vielmehr die Ratlosigkeit provozieren, mit der Buster Keaton sich uns zuwendet: „Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr ...“

WERNER HOFMANN
Kunstwissenschaftler



Filmstill aus *One Week* (1920) von Buster Keaton 38 / 39



Neue Rollen, 2005, Öl auf Leinwand, 270 × 420 cm



Morgenrot, 2006, Öl auf Leinwand, 280 × 210 cm

Morgenrot, 2006

Die Szene mutet apokalyptisch an: Ein in Rot gekleideter Engel, androgyn, mit schwarzen Haaren und schwarzgelben Flügeln, eine (Glas-)Kugel in der Hand haltend, tritt auf. Ein Mann, vor einer niedrigen bewachsenen Mauer stehend, bearbeitet nicht näher identifizierbare amöbenhafte Gebilde auf einem schwarzen Amboss. Zwischen diesen beiden Protagonisten, im Mittelgrund, steht ein weiterer Mann mit einer Art Schaufel in der Hand, abwartend. Grün wuchert; Hausdächer und Giebel, beleuchtete und unbeleuchtete Fenster, eine Materialrutsche deuten einen Ort an. Zwei comicartige Zeichen im Vordergrund wirken so, als würden sie nicht ins Bild gehören. Im Hintergrund gibt eine sich öffnende rote Wolkenfront den Blick auf hell erleuchtete Wolkenberge frei.

Zwischen den Protagonisten gibt es keine unmittelbare Beziehung. Ihre Gesten und Blicke gehen aneinander vorbei; sie scheinen voneinander keine Notiz zu nehmen; in sich gekehrt sind ihre Handlungen selbstbezogen. Die rot gekleidete Gestalt, von körperlicher Präsenz und unkörperlich zugleich, schwebt ohne festen Standpunkt im (Bild-)Raum, auch wenn sie kompositorisch und malerisch deutlich in diesem verankert ist. Die szenischen Fragmente werden über Bildachsen, Perspektiven und die Malweise zueinander und gegeneinander in Stellung gebracht. Illusionsraum wird angedeutet und zurückgenommen. Eine zeichenhafte Comicsprache tritt neben einen malerischen Gestus, der geradezu barock anmutet, und neben eine Partie, die an die Bildsprache des Sozialistischen Realismus erinnert. Korrespondierend damit leuchten – ebenso bruchstückhaft – inhaltliche Verweise auf: Der Titel *Morgenrot* lässt die griechische Göttin Eos, ihr römisches Pendant Aurora, christlichen Marienkult, aber auch die gleichnamige Frühjahrsoffensive der Iraner 1983 gegen die Iraker assoziieren, die mit besonders hohen Verlusten auf beiden Seiten endete. Zu diesen Referenzen gesellt sich das sozialistische Pathos der Arbeit. Die Rhetorik des Sozialistischen Realismus tritt deutlich zutage und bleibt quasi in einer selbstbezüglichen Blase stecken. Die Handlung des Arbeiters bleibt rätselhaft und lässt sich nicht mehr sinnstiftend in einen größeren Zusammenhang einbinden. Tradition und Moderne, antike, christliche und weltliche Heilsversprechen treffen im Bild aufeinander und laufen ins Leere. Die Comicverweise bewahren das Bild davor, selbst pathetisch zu werden. Neo Rauch paraphrasierend, verhindern diese, dass es in spirituellen Kitsch abgleitet. Am rechten Bildrand löst sich die Figuration dann vollends in abstrakte Malerei auf. Die gegenständliche Bedeutungsebene wird durch die Malerei

perforiert, und die Malerei gerät durch das Dargestellte in Bedrängnis, wobei sich die Gegenständlichkeit des Dargestellten und die Gegenständlichkeit des Bildes verschränken.

BARBARA STEINER

Direktorin Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig



Warten auf die Barbaren, 2007, Öl auf Leinwand, 150 × 400 cm

Warten auf die Barbaren, 2007

Was mir an Neo Rauchs Bildern am meisten ins Auge sticht, ist, dass sie mich in die frühe Kindheit zurückversetzen, mich an das staunende Wahrnehmen einer überraschenden und unverständlichen Welt, voller Erregung, Neugier und manchmal Furcht erinnern. Das hat mit dem Format der Bilder in Relation zum Betrachter zu tun, mit der Farbgebung und vor allem damit, dass Rauch es versteht, seinen Motiven alles Zufällig-Zeitgenössische zu entziehen. Die einzelnen Elemente in den Gemälden stammen aus unterschiedlichen Zeiten und Gegenden, sie schaffen einen autonomen Raum, in dem das Besondere zum Allgemeinen wird. Dadurch entsteht eine losgelöste Allgemeingültigkeit, durch die wir von den gewohnten Zeichen und Verweisen befreit sind.

MICHAËL BORREMANS
Künstler



Theorie, 2006, Öl auf Leinwand, 250 × 190 cm



Höhe, 2004, Öl auf Leinwand, 270 × 210 cm



Dämmer, 2002, Öl auf Leinwand, 250×210 cm



Reich, 2002, Öl auf Leinwand, 400 × 210 cm



Reaktionäre Situation, 2002, Öl auf Leinwand, 210 × 400 cm



Bestimmung, 2002, Öl auf Leinwand, 210 × 160 cm



Silo, 2002, Öl auf Leinwand, 210 × 300 cm



Acker, 2002, Öl auf Leinwand, 210 × 250 cm



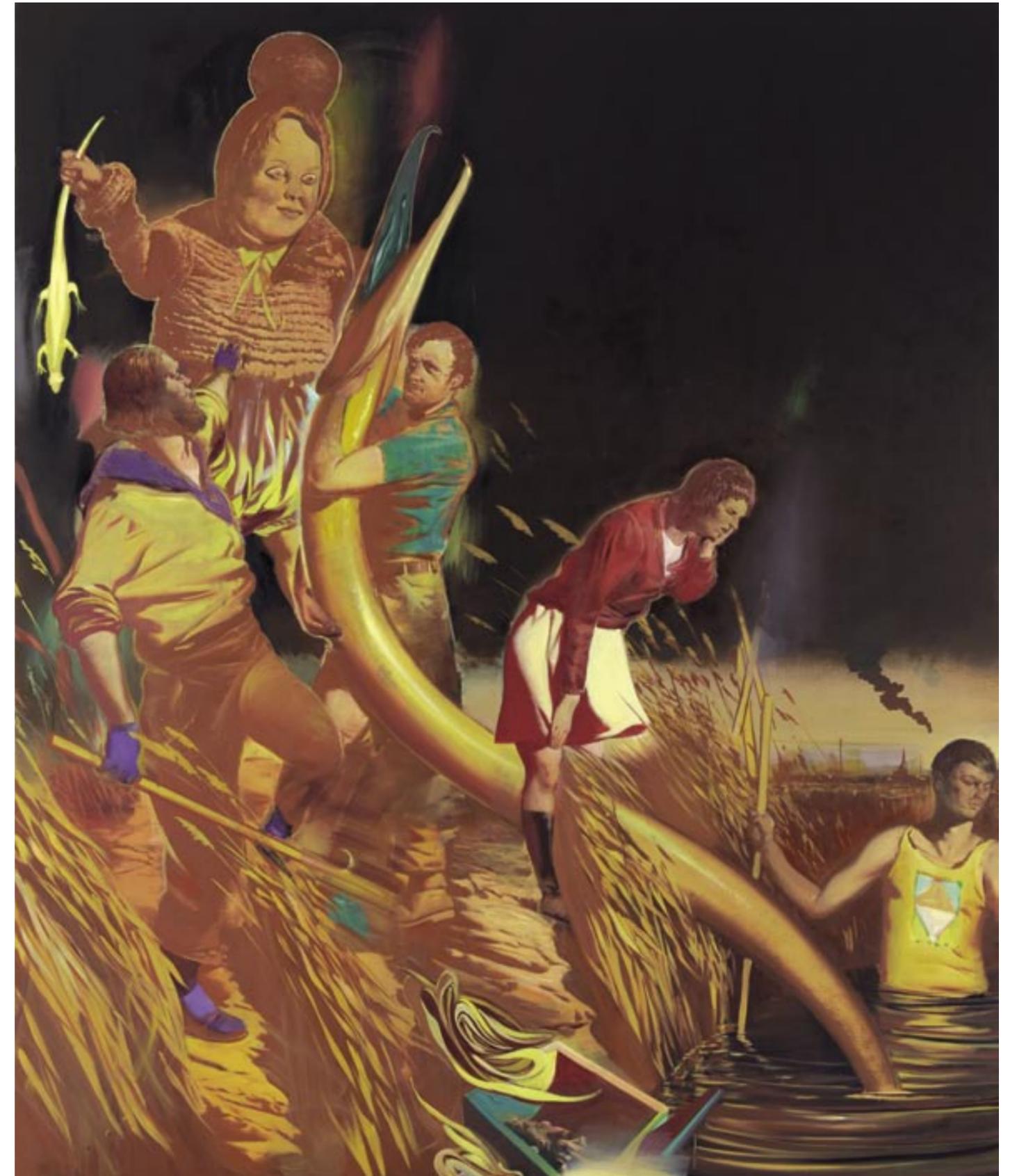
Dörfler, 2009, Öl auf Leinwand, 35 × 50 cm



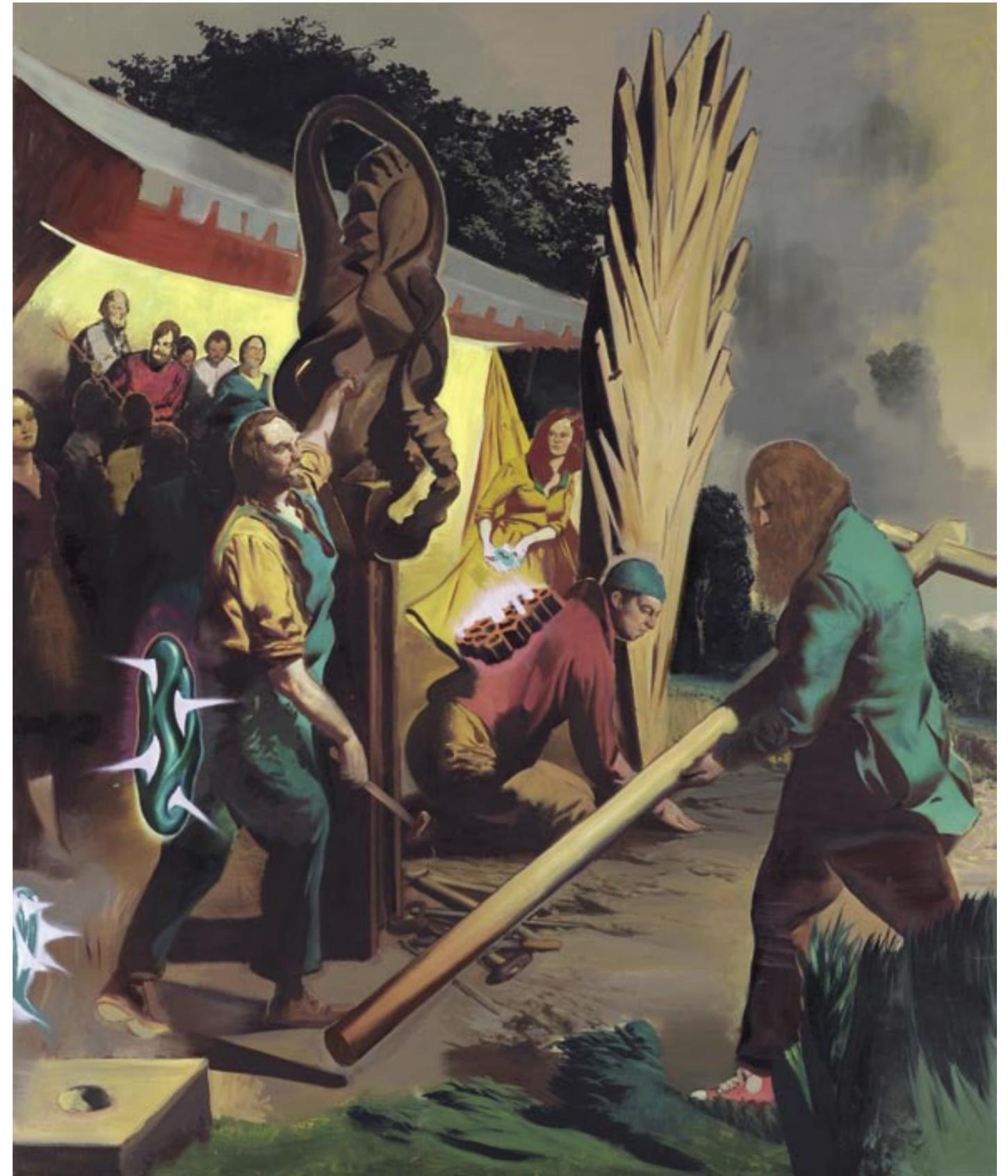
Der Schütter, 2009, Öl auf Leinwand, 50 × 35 cm



Segnung, 2009, Öl auf Leinwand, 50 × 35 cm



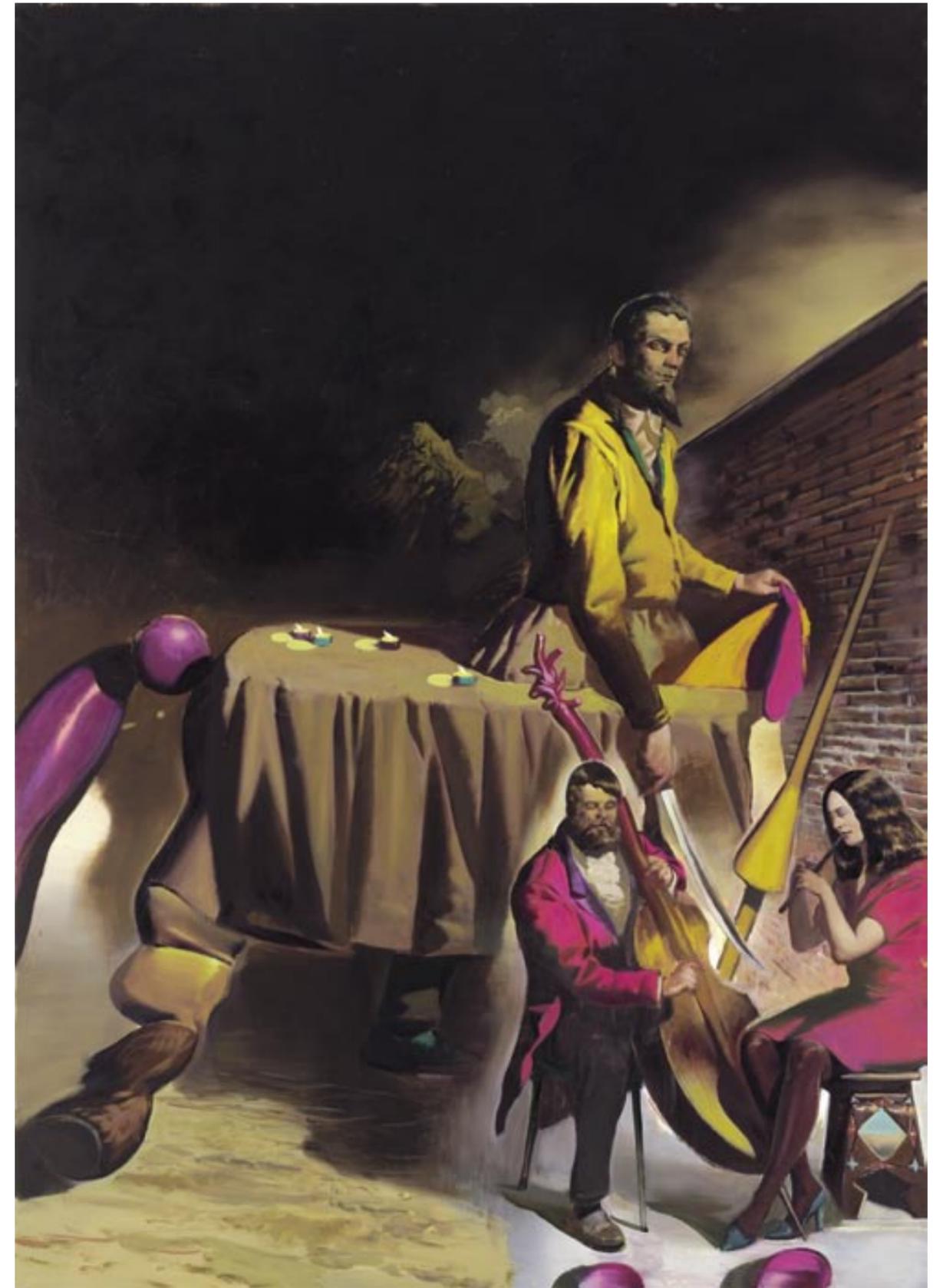
Schilfkind, 2010, Öl auf Leinwand, 300 × 250 cm



Bergfest, 2010, Öl auf Leinwand, 300 × 250 cm



Unter Feuer, 2010, Öl auf Leinwand, 250 × 300 cm



Reiter, 2010, Öl auf Leinwand, 300 × 210 cm



Abraum, 2003, Öl auf Leinwand, 210 × 250 cm



Das Neue, 2003, Öl auf Leinwand, 210 × 300 cm



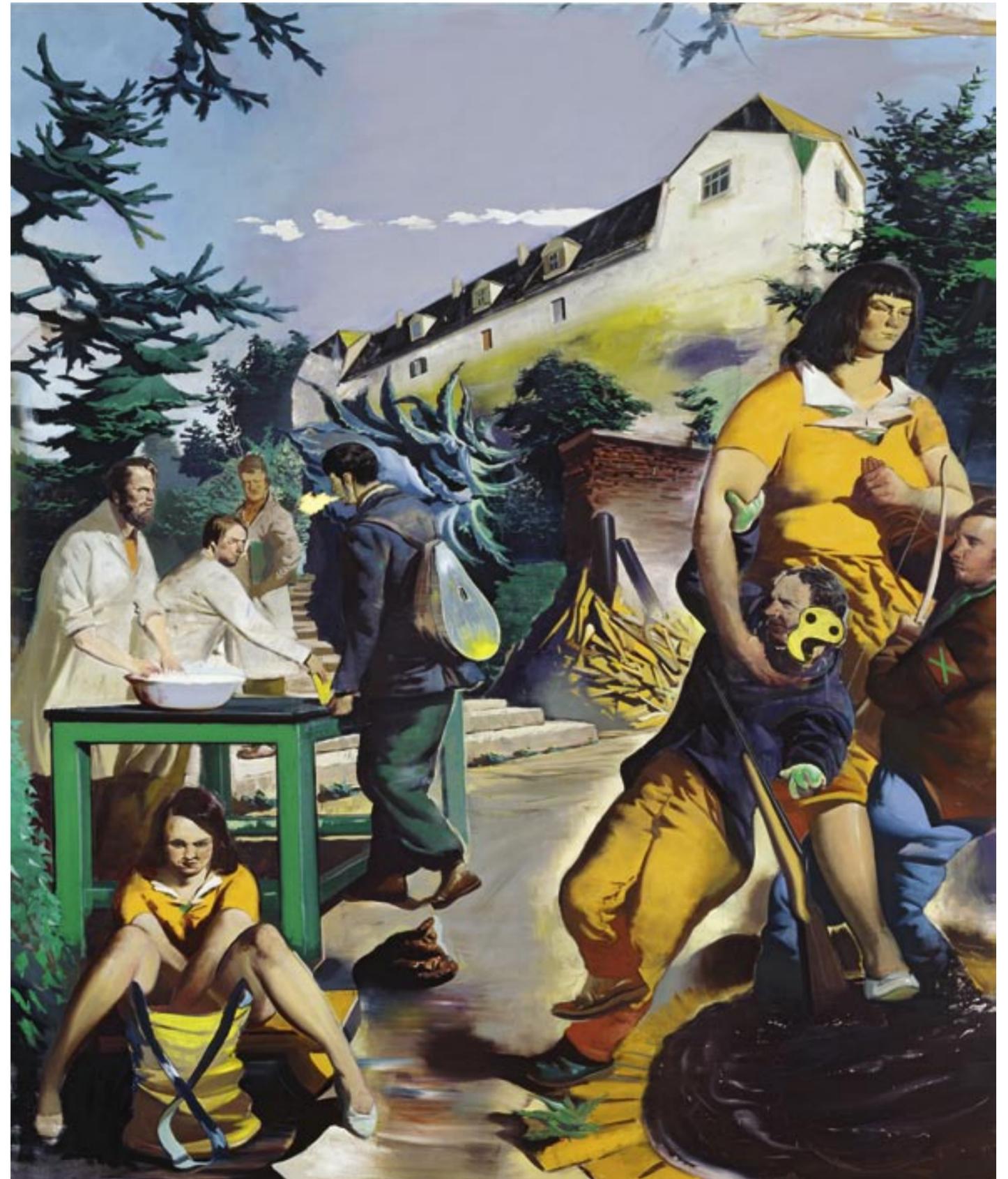
Jagdzimmer, 2007, Öl auf Leinwand, 110 × 160 cm



Rauch, 2005, Öl auf Leinwand, 80 × 70 cm



Scheune, 2003, Öl auf Leinwand, 200 × 250 cm



Die Aufnahme, 2008, Öl auf Leinwand, 300 × 250 cm



Aufstand, 2004, Öl auf Papier, 199 × 275 cm



Krönung I, 2008, Öl auf Leinwand, 250 × 190 cm



Krönung II, 2008, Öl auf Leinwand, 250 × 190 cm





Die Flamme, 2007, Öl auf Leinwand, 160 × 110 cm



Vorgänger, 2002, Öl auf Leinwand, 51×40 cm

Jungs und Wissenschaften

Die erste Begegnung mit dem Werk von Neo Rauch ...

... geschah in Form einer Publikation, die mir mein Antwerpener Galerist Frank Demaegd zeigte. Die Bilder lösten eine schreckliche Nostalgie bei mir aus. Den Vignettenstil für die großen Bilder fand ich etwas irritierend, aber ich war doch fasziniert von den merkwürdigen Überlagerungen in den Bildwelten. Beim zweiten Mal sah ich die Bilder in natura bei David Zwirner, der seine Galerie damals noch in SoHo hatte. Es war ein kleineres, handlicheres Gemälde, das einen Feuerwehrmann mit Spritzenschlauch, ausgesetzt in einer horizontalen Landschaft, zeigt. Zwischen den beiden Begegnungen war einige Zeit verstrichen. Die Bilder waren eindeutig dichter geworden. Das Lineare und Zeichnerische war noch da, doch bei näherer, detaillierter Betrachtung wirkten die Bilder viel malerischer. Es bestand kein Zweifel, Neo war und ist Maler. Was ich seither von ihm gesehen habe, hat diese Meinung nur bestärkt. Glücklicherweise habe ich zuerst die Bilder gesehen. Erst später, zur Vorbereitung dieses Texts, habe ich mich eingehend mit den zahlreichen Rezensionen und ausführlicheren Texten zu Neos Werk befasst. Erst vor Kurzem habe ich erfahren, dass er kurz nach der Geburt seine Eltern verloren hat, was natürlich sofort Assoziationen zu Geschichten in der Bibel oder zu Legenden hervorruft. Auch der Name Neo Rauch scheint direkt aus einem alten Old-Shatterhand-Roman von Karl May zu stammen, einem Lieblingsautor Hitlers, über den Hans-Jürgen Syberberg einen Film gemacht hat. Dieser war der Mittelteil einer Trilogie, die mit *Ludwig – Requiem für einen jungfräulichen König* beginnt und mit *Hitler, ein Film aus Deutschland* endet. Er behandelt 150 Jahre deutscher Geschichte, in epischer Länge von sieben Stunden pro Film.

Auch Syberberg stammt wie Neo Rauch aus der DDR, und wie Neo hat er sich darüber geäußert, wie wichtig das Element des Träumens ist. In einem Interview sagte Rauch, dass das Träumen und Träume großen Einfluss auf seine Bildwelt haben. Als der Historiker Joachim Fest Syberberg schludrigen Umgang mit den Fakten vorwarf, erwiderte Syberberg, es müsse möglich und erlaubt sein, Geschichte zu träumen. Bevor man also beginnt, über Neo zu schreiben, ist die Lage skizziert und man wittert bereits den „smell of teen spirit“. Das Gesamtkunstwerk, eine echt deutsche Erfindung, wagnersche Höhen, Musik, die gleichzeitig mit Instrumenten und dem Scheißuniversum spricht. Mir war sonnenklar, das Neos Œuvre vom ersten Tag an der Anfang eines Œuvre war. Mich wundert, dass in vielen Aufsätzen behauptet wird, seine Bilder seien mysteriös und

buchstäblich nicht zu entschlüsseln. Ein Artikel stellt gar die Frage: „Woher kommen diese Bilder?“ Als ich Neos Arbeiten sah, war mir klar, dass sie aus Deutschland kommen, und das auf den ersten Blick. Das Format, das Kernige, das schon erwähnte Zeichnerische, und vor allem das Gewicht. Obwohl die Bilder isolierte Personen zeigen, die bisweilen unproportioniert und verzerrt wie in der Luft hängen, werden sie doch durch die dichte Umgebung, in der sie dargestellt sind, sofort wieder zu Boden gerissen. Ja, sie liefern sich diesen Kulissen aus, die wie träge Bühnenrequisiten wirken. Zusammengestellt zu einem riesigen Arsenal symbolischer und ikonischer Objekte, mit denen sie gewaltsam verbunden und verschränkt sind, unterteilt sich die Szene in spitze Winkeln. Der Aushub der gemalten Oberfläche wird von einem ernsthaften Gefühl der Schwerkraft nach unten gezogen. Neos Menschen oder Requisiten fliegen nicht; sie hängen in der Luft, angehalten, damit wir sie auf exponentielle Weise betrachten können.

Deutlicher als die häufig gezogene Verbindung zur DDR-Nostalgie erkenne ich ein klar umrissenes Programm, das, wie Neo behauptet, von Träumen und Intuition getrieben sein mag, ausgeführt an Ort und Stelle, die Leinwand wie vor das Motiv getragen. Es kommt mir immer noch äußerst kontrolliert und diszipliniert vor, die Spiegelung des Raums, das Spiel mit Vorder- und Hintergrund ist sorgfältig arrangiert. Viele Motive wirken genau geplant und scheinen sich ihrer Wirkung wohl bewusst. Das zweite, was mich erstaunt, ist die Fehlinterpretation des Werks hinsichtlich Herkunft und Tradition, die in den meisten Publikationen äußerst konfus überkommt. Neo will, dass seine Bilder nicht nur groß sind, sondern auch gewaltig. Und wenngleich einige Motive einen leichten Touch hausgemachten Orientalismus haben, sind sie eindeutig verortet, entstammen einer Topografie, in der alles ausgewiesen und zugeordnet ist. Manche mögen auf die Idee kommen, die Gemälde seien Transmitter. Und dann hat man immer das seltsame Gefühl, die Bilder würden die Luft anhalten, würden von einer Klaustrophobie oder einer generellen Phobie in der Schwebelage gehalten. Mit Ausnahme eines kleineren Einzelwerks, des Porträts *Vorgänger* von 2002 (S. 97), treten Neos Bilder dem Betrachter nie frontal entgegen. Der hier Porträtierte ist ein beinahe mythologisches Zwitterwesen, das dem Biest aus Cocteau's *La Belle et la Bête* gleicht. Doch zumeist sind die Figuren in Neos Gemälden zu vertieft in ihrem Tun, sie bleiben im Rahmen, erledigen etwas, bewachen und betreuen jedoch auch gewissenhaft das Gemälde selbst. Als Betrachter ist man ausgeschlossen. Die dargestellten Figuren streben in einem merkwürdigen Winkel von uns weg, um sich andernorts erneut niederzulassen oder zu versammeln. Neos Werk ist ein großes Archiv monumentaler Impulse, in dem die Zeit zu Farbe geworden ist. Es wird

auch viel spekuliert, was uns die Bilder sagen wollen. Mir klingt das alles sehr nach Spiro Agnew, der in einer politischen Rede erklärte: „Es geht nicht darum, was ich sage, sondern darum, was ich meine.“ In Neos Bildern finde ich dieses Verblühte in Kombination mit Umwegen, die man macht, um etwas zu erreichen, ohne sich festzulegen oder Stellung zu beziehen. Neo wird oft in einem Atemzug mit Galionsfiguren wie Balthus oder mit der deutschen Romantik etc. genannt, aber es gibt andere, wie den amerikanischen Maler Thomas Hart Benton, der in den 1930er-Jahren einen lyrisch-linearen Blick innerhalb eines filmisch und gesellschaftlich engagierten Realismus geschaffen hat, oder den englischen Maler Stanley Spencer, der – ebenfalls in den 1930er-Jahren – große Wandbilder plante und dessen Sujets von sozialen Themen bis zu einer Kombination aus Religion und Sex reichten.

Trotz Neos Verweigerung und der verständlichen Hoffnung, vom Stigma der deutschen Vergangenheit wegzukommen, hat diese Einfluss auf das Werk. Die Figuren, die seine Bilder bevölkern, sind selten, wenngleich alle eine charakteristische, einheitliche Physiognomie besitzen. Sie verkörpern einen Staat oder eine Kolonie, ein Konglomerat, das dieselbe Hymne singt, und ihre Kleider sehen aus wie Flaggen in der Verkleidung des 19. Jahrhunderts. Sie überwältigen einander aus einer verseuchten, inzestuösen Vertrautheit heraus. Manche erkennen in den Bildern eine Kritik am Ergebnis und den Folgen der französischen Aufklärungsidee, die zur Revolution führte und mit der Zeit zur Travestie wurde. Andere entdecken eine bestimmte Form von Humanismus. Für mich wird darüber hinaus so etwas wie *Conditio humana* sichtbar, und eine Art verlorener Generation im Brachland des Exzesses. Man hat Neo Wiederholungen, Obskurantismus, Heroismus oder schlicht Konservatismus vorgeworfen und viele andere Superlative, wie üblich bei jedem bedeutenden Künstler. Doch wenn man erst anfängt, die Farbschichten abzutragen, zeigt sich, dass das Bild Bestand haben möchte, dass es mittlerweile vollständig eingebettet und sesshaft, dass das Gemalte mit der Zeit zu Farbe geworden ist. Ebenfalls erstaunlich ist eine berechnete Bemerkung, die Gottfried Böhm in der Monografie *Neue Rollen* über die enorme Bedeutung und Präsenz der Farbe als beinahe zwangsläufigen Gegenpol zum Motiv gemacht hat. Hier taucht eine weitere Querverbindung auf, diesmal zu einem Filmemacher, Alfred Hitchcock, der sehr abergläubisch war und dafür sorgte, dass er in fast allen seiner Filme für einige Sekunden zu sehen ist. Neo hat gesagt, obwohl er nie sich selbst male, sei in all seinen Bildern ein Teil von ihm indirekt wahrnehmbar. Alfred Hitchcock lud einmal zu einem Dinner ein, bei dem alle Gerichte blau waren. Die falschen Farben der Gerichte verwandelten das Dinner sofort in einen Krimi. Wie bei Hitchcocks Dinner

wirken Rauchs Farben aufgebraucht, abgebaut. Sie erinnern morphologisch an einen Kuchen. Angesichts der konstanten Verwandlung der Strohleute von Raumgrenzen, Zeiteinheiten frage ich mich, wer hier wen deckt. Was das Werk interessant macht, ist das Spiel mit Analogien, Assoziation und Verfremdung. Und wie in Neos Gemälde *Ende* (1998) scheint das Ende endlos zu sein.

1921 saß Paul van Ostaïen, einer der bekanntesten dadaistischen Dichter Belgiens, im Zug auf der Rückfahrt von Berlin nach Antwerpen; er hatte soeben Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht kennengelernt und überlegte, wie sich das spezifisch Deutsche beschreiben ließe. Seine Lösung lautete: Die Deutschen sind Menschen, die einen Weihnachtsbaum greifen, einstürzen und krampfhaft den Weihnachtsbaum festhalten.

LUC TUYMANS
Künstler

VATER

Subjekt.

Traum oder Ekstase,
so erhebt der Sohn
den Verlust
als Klage.
Zur Selbstanrufung wird
die Frage:
Woher, Warum, Wohin, Ich?
Begehr macht Last,
nicht Lust, nicht Milde,
auf dem Wege zu sich selbst,
an seines Vaters Bilde.
Bannung,
Magie.
Als Großprojektion,
mit dem Hauch des Heiligen,
für den staunenden Sohn.
So erhofft er schon
im eigen Gewordensein
Des Vaters Findung.
NEO.
Letztlich ist noch
die Namensgebung
Bestimmung, Begründung.

Objekt.

Als Vorstellung
und Anlaß für des Sohnes Suche
auf Kafkas ›Weg, der entsteht,
indem man ihn geht‹
wird Verwundung Verwandlung
der Vision.

PIETA.

Vater im Vater, Vater im Sohn,
Ferne in Nähe,
Einklang im Wesen,
Lebensumarmung, Initiation.

ERLKÖNIG.
Umgekehrt,
in des Nachtwinds Gewalt,
des Vaters Erweckung und Gestalt.
Verbleibe doch, Traum!
Doch der Augenblick flüchtig,
Festhalten nichtig.

Zu lichten schließlich
Das Rätsel der Hände:
In der Furcht vor
Vollendung, Erlösung,
Entblößung,
RUMPELSTILZ' Ende?
Traum wieder zu Traum,
Traum ist nicht Trug!
Was kann er ihm geben, dem Sohn?
Nichts zu nehmen ihm,
ist schon Erfüllung genug.

KASPAR,

Dein Pate.

H. E.

HARTWIG EBERSBACH

Künstler



Vater, 2007, Öl auf Leinwand, 200 × 150 cm



Moder, 1999, Öl auf Leinwand, 300 × 200 cm

„Wir freuen uns, Ihnen an diesem Abend die Arbeit eines Leipzigers zu präsentieren, der der Malerei den Glanz der Bilder, das phänomenale Talent der Komposition und die Verführung der Farbe zurückgibt. Aber Vorsicht! Nicht alles ist leicht zu gebrauchen. Bei aller Verführung des Sichtbaren. Rauch ist nicht der Mann von Oberflächen. Erkennen ist in eine unendliche Vielzahl von Subjekten verstrickt, Zufall und Ordnung mischen sich in die Ideen der Bilder und klettern die Ebenen hinauf oder lassen sich in die Tiefe des Bewusstseins herunterfallen. [...]

Rauchs Zentrum war einige Jahre, wichtige Jahre, die Kunsthochschule Leipzig. Genau genommen, die auf eine Mitte gerichteten anatomischen, moralischen, ästhetischen, metaphorischen oder politischen Energien, die Kunst und Künstler in eine soziale oder politische Mitverantwortung einreichten. Rauch bewies sich von vornherein in dieser Position selektiv. Er distanzierte sich nicht von der Schule, aber er entnahm nur das ihrem Fundus, was er zur Anfertigung von Bildern dringend brauchte, das Handwerk, die Fähigkeit zur Komposition – heute noch Rückgrat seiner hoch ambivalenten Bildersprache. [...] Vor Neo Rauch steht eine große Zukunft, wenn die Umstände der umtriebigen jüngeren Kunstgeschichte dieses Tor lange genug offen lassen und der Künstler die kritische Distanz zu sich aufrechterhalten kann. Dies wünschen wir ihm gern und herzlich und möchten ihn begleiten, so oft er uns die Gelegenheit dazu gibt.“

Auszug aus: Klaus Werner, *Eröffnungsrede zur Ausstellung Randgebiet von Neo Rauch in der Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig*, 9. Dezember 2000
AdK, Berlin, Klaus-Werner-Archiv

KLAUS WERNER
(1940–2010)
Gründer und Direktor Galerie für Zeitgenössische Kunst,
Leipzig

Uhrenvergleich, 2001

„Uhrenvergleich“, das titelgebende *Corpus Delicti* ist schnell entdeckt: In der unteren Bildhälfte erkennt man zwei exakt parallel zueinander gestellte Zifferblätter zweier Uhren. Das eine offensichtlich mit analoger, das zweite mit digitaler Anzeige. Allerdings scheint die Zeitanzeige durch einen Stromausfall oder einen technischen Defekt nicht zu funktionieren. Die Szenerie ist in einen Bildraum, der eine nächtliche Startbahn zeigt, eingebettet. Ebenso eine zweite „Bildblase“ darüber, die den Blick auf ein Häusermeer und ein dahinter aufragendes Hochhaus freigibt. Doch was geschieht hier? Der Turm brennt. Dichter Qualm steigt aus den oberen Stockwerken in den feuerroten Himmel. Wenn man sich einen Zusammenhang zwischen den verschiedenen Bild- und Raumebenen denkt, so drängt sich der „Zeitvergleich“ auf, den kriminelle Akteure bei einem organisierten Anschlag vornehmen, um ihre Aktionen genau abzustimmen.

Die Glocken beginnen zu läuten, wenn man einen zweiten Zeitvergleich anstellt, denjenigen nämlich mit dem Entstehungsdatum des Bildes: 2001. Tatsächlich gab Neo Rauch 2007 bei einem Rundgang vor der Eröffnung seiner Ausstellung im Kunstmuseum Wolfsburg zu, das Gemälde kurz vor dem berühmten 11. September 2001 gemalt zu haben. Rückt damit die Kunst in die Nähe der Präkognitionsforschung? Hat Neo Rauch die Vorbereitung und den Anschlag der Terroristen von New York und damit ein welthistorisches Ereignis vorweggemalt? Unser Verstand sagt natürlich Nein. Im Übrigen gab es mehrere solche „Zufälligkeiten“, die zum Teil traurige Berühmtheit erfuhren, wie die vom Bildhauer, der in einem der Twin Towers eine Installation mit abstürzenden Modellflugzeugen einrichtete, kurz bevor die realen Flugzeuge einschlugen. 1997 malte Anselm Kiefer ein sechs Meter großes Bild, das der jüdischen Unheilsgöttin Lilith gewidmet war. Es zeigt ein brennendes Flugzeug, das durch eine Hochhauslandschaft rast. Exakt am 11. September 2001 bot ein Galerist dem Sammler Ernst Beyeler in Paris *Lilith* an. Als dieser wenige Stunden später die brennenden Türme im Fernsehen sah, erinnerte er sich an das Angebot und kaufte das Katastrophenbild für sein Museum in Basel, wo es heute zu sehen ist, wie übrigens auch das großformatige Bild *Der Rückzug*, das Neo Rauch 2006 für die Ausstellung in Wolfsburg malte.

Man hat der sogenannten Avantgarde, auch um ihrem Namen Ehre zu erweisen, immer wieder seismologische Fähigkeiten zugesprochen. Gemeint ist nicht die seherische Begabung, konkrete Ereignisse oder die Zahlenfolge beim Lotto vorherzusagen, sondern aus der Gemengelage von Symptomen einer Zeit jene Zeichen herauszufiltern

und zu einem anschaulichen Bild zusammenzufügen, die rückwirkend ein stimmiges Panorama der Geschichte abgeben. Franz Marcs düstere Waldbilder mit ihren verletzlichen Bewohnern wurden im Nachhinein als Vorboten des Ersten Weltkrieges gedeutet. Es ist die Sensibilität für das kollektive Unbewusste, die Künstler oft besitzen und die Rede von der „Kunst als Frühwarnsystem“ nährt. Mittlerweile entdecken auch Trend- und Zukunftsforscher diese Empfindlichkeit und beschäftigen sich mit der Kunst, um die Bedürfnisse künftiger Gesellschaften zu eruieren.

Inwiefern Neo Rauch in seine Kunst ein „Frühwarnsystem“ eingebaut hat, wird sich noch zeigen. Doch haben seine Bildkonstruktionen, die sich oft aus tatsächlich geträumten Träumen zusammensetzen, häufig etwas Bedrohliches, das von der Zukunft her in die Bilder hineinzuragen scheint und sie untergründig auflädt. Das macht ihre einzigartige Wirkung aus. Und die Bilder kommen dem nahe, was der Psychoanalytiker C.G. Jung „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ nennt. *Uhrenvergleich* ist gleichsam das Programmbild, das diese Wirkungsweise der Bilder von Neo Rauch selbst zum Thema macht.

MARKUS BRÜDERLIN
Direktor Kunstmuseum Wolfsburg



Uhrenvergleich, 2001, Öl auf Leinwand, 250 × 200 cm



Mittag, 1997, Öl auf Leinwand, 223 × 194 cm

Mittag, 1997

Was an den frühen Bildern von Neo Rauch zunächst auffällt, ist die neue Farbpalette, eine ganz neue „Kollektion von Farben“. Sie wirken auf den ersten Blick ausgewaschen, sind zugleich aber von einer Leuchtkraft und einer expansiven Qualität in der Bildfläche, die eine ebenso kraftvolle wie nichtexpressionistische, gleichsam kühle Malerei tragen. Für diese Verbindung von Lichterfülltheit, koloristischer Dichte und eigenständiger Ikonografie nimmt *Mittag* eine exemplarische Rolle ein, durch die Offenheit und die feste Tektonik des Bildaufbaus ebenso wie durch die ikonografische Frische und durch das subtile Spiel zwischen einem zweidimensionalen, über die Ränder der Leinwand weit hinausgreifenden Bildraum in der Tradition des Abstrakten Expressionismus und dessen Öffnung in weitere Raumdimensionen mit den Elementen der Perspektive und der collageartigen Begegnung unvermittelter Bildebenen. Das Bild hat in den mehr als zehn Jahren seit seiner Entstehung und ersten Ausstellung nichts von der Frische verloren, die es damals auszeichnete. Dies wirkt zusammen mit der malerischen Sicherheit von Neo Rauch und dem unbefangenen Umgang mit Zeichen und bildnerischen Gegenständen, die von der Entwicklung der Malerei scheinbar definitiv zur Seite gelegt worden waren. Zwischen dem Realismus der Darstellung, der großzügigen, abstrakt expressionistischen Anlage des Bildraumes und der Gegenüberstellung von modernen, vor- und nachmodernen Objekten aus unterschiedlichen Kulturen des ausgehenden 20. Jahrhunderts entsteht in *Mittag* eine traumwandlerische Atmosphäre, die zwischen 1997 bis 1999 den Aufstieg von Rauchs Malerei von einer mit regionaler Ausstrahlung zu einer mit weltweiter Beachtung und Wirkung mitrug. Das Bild steht auch exemplarisch dafür zu zeigen, dass es Neo Rauch als einzigem deutschen Maler seiner Generation gelang, in eigenständiger Weise an das Vermögen der großen deutschen Malergeneration der 1960er-Jahre, von Georg Baselitz bis Gerhard Richter, anzuknüpfen, just mit post-abstrakter Malerei Vergangenheit zu bewältigen, ohne illustrativ zu werden oder eindeutige Botschaften zu formulieren. Mit diesen Bildern gelang Neo Rauch die malerische Verarbeitung der deutschen Wiedervereinigung, und zwar durch die souveräne Zusammenführung von emotional durchaus belasteten Versatzstücken unterschiedlicher Erfahrungs- und Mentalitätsbereiche, wobei das Ganze in reiner Malerei im hegelschen Sinn aufgehoben ist. Denn in letzter Hinsicht ordnet sich im ... alles dem koloristischen Prozess des Bildes unter, dem großflächigen Mehrklang von Gelbtönen – einer Lieblingsfarbe von Neo Rauch – in

ihrem scheinbar unmöglichen, disharmonischen Verhältnis zu unterschiedlichen Grautönen, die ebenso exklusiv die räumliche Staffelung des Bildes tragen.

ROBERT FLECK

Intendant Kunst- und Ausstellungshalle der
Bundesrepublik Deutschland, Bonn



Sonntag, 1997, Öl auf Leinwand, 223 × 194 cm



Weiche, 1999, Öl auf Papier, 215 × 190 cm



Platz, 2000, Öl auf Leinwand, 200 × 250 cm



Sturmnacht, 2000, Öl auf Leinwand, 200 × 300 cm



Fell, 2000, Öl auf Leinwand, 190 × 134 cm



Neid, 1999, Öl auf Leinwand, 200 × 300 cm



Arbeiter, 1998, Öl auf Papier, 200 × 150 cm



Die große Störung, 1995, Öl auf Papier auf Leinwand, 273 × 210 cm



Start, 1997, Öl auf Leinwand, 200 × 150 cm



Die Küche, 1995, Öl auf Papier auf Leinwand, 266 × 136 cm



Erl, 1993, Öl auf Leinwand, 250 × 191 cm



Dromos, 1993, Öl auf Leinwand, 250 × 199 cm



Vorraum, 1993, Öl auf Leinwand, 250 × 190 cm



Ortner, 2001, Öl auf Leinwand, 50 × 40 cm



cross, 2006, Öl auf Leinwand, 29 × 40 cm



Am Waldsaum, 2007, Öl auf Leinwand, 50 × 40 cm



Helferinnen, 2008, Öl auf Leinwand, 60 × 50 cm



Parabel, 2008, Öl auf Leinwand, 300 × 210 cm



Fluchtversuch, 2008, Öl auf Leinwand, 220 × 400 cm



Die Fuge, 2007, Öl auf Leinwand, 300 × 420 cm



Das Gut, 2008, Öl auf Leinwand, 280 × 210 cm



Das Plateau, 2008, Öl auf Leinwand, 210 × 300 cm



Vorort, 2007, Öl auf Leinwand, 150 × 250 cm



Bon Si, 2006, Öl auf Leinwand, 300 × 420 cm



Schmerz, 2004, Öl auf Leinwand, 270 × 210 cm



Abstieg, 2009, Öl auf Leinwand, 60 × 50 cm

Biografie

1960
geboren in Leipzig

1981–1986
Studium der Malerei an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig bei Professor Arno Rink

1986–1990
Meisterschüler an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig

1993–1998
Assistent an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig

2005–2009
Professur für Malerei an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig

Ab 2009
Honorarprofessur an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig

Lebt und arbeitet in Leipzig

Preise

2010
– Stiftungspreis der Stiftung Bibel und Kultur

2005
– Kunstpreis Finkenwerder

2002
– Vincent van Gogh Bi-annual Award for Contemporary Art in Europe, Bonnefantenmuseum, Maastricht

1997
– Kunstpreis der *Leipziger Volkszeitung*

Arbeiten im öffentlichen Raum

2007
– Gestaltung der Fenster in der Elisabethkapelle im Naumburger Dom

1999
– Beitrag zur Gestaltung des Bundestagsgebäudes Paul-Löbe-Haus, Berlin

Einzelausstellungen

2010
– *Begleiter*, Museum der bildenden Künste Leipzig / Pinakothek der Moderne, München

– Zacheta Panstwowa Galeria Sztuki, Warschau

2009
– *Schiffland*, Galerie Eigen + Art Berlin

– Deutsche Botschaft, London

2008
– David Zwirner, New York

2007
– *para*, The Metropolitan Museum of Art, New York / Max Ernst Museum, Brühl

– *Neue Rollen*, Rudolphinum, Prag

2006
– *Neue Rollen. Bilder 1993 bis 2006*, Kunstmuseum Wolfsburg

– *Der Zeitraum*, Galerie Eigen + Art Leipzig

– Musée d’Art contemporain de Montreal

2005
– CAC Málaga. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga

– *Renegaten*, David Zwirner, New York

– *Works 1994–2002. The Leipziger Volkszeitung Collection*, Honolulu Academy of Arts

2004
– *Arbeiten auf Papier 2003–2004*, Albertina, Wien

2003
– *Currents*, The Saint Louis Art Museum

2002
– Bonnefantenmuseum, Maastricht

– Galerie Eigen + Art Berlin

– David Zwirner, New York

2001
– *Neo Rauch. Zeichnungen und Gemälde aus der Sammlung Deutsche Bank*, Deutsche Guggenheim, Berlin / Mannheimer Kunstverein / Neues Museum Weserburg Bremen / International Culture Centre, Krakau / Städtische Galerie Delmenhorst

2000
– Galerie Eigen + Art Leipzig

– *Randgebiet*, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig / Haus der Kunst, München / Kunsthalle Zürich

– David Zwirner, New York

1999
– Galerie Eigen + Art Berlin

1998
– Galerie der Stadt Backnang

1997
– Museum der bildenden Künste Leipzig (Verleihung des Kunstpreises der *Leipziger Volkszeitung* 1997)

– *Manöver*, Galerie Eigen + Art Leipzig

1995
– *Marineschule*, Overbeck-Gesellschaft, Lübeck

– Galerie Eigen + Art Leipzig / Dresdner Bank, Leipzig

1994
– Projektgalerie, Kunstverein Elsterpark e.V., Leipzig

1993
– Galerie Eigen + Art Leipzig

Gruppenausstellungen

2010
– *Das versprochene Land*, Wiedereröffnung Albertinum, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

2009
– *Carte Blanche IX: Vor heimischer Kulisse – Kunst in der Sachsen Bank / Sammlung Landesbank Baden-Württemberg*, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig

– Galerie Eigen + Art Leipzig

– *1989. Ende der Geschichte oder Beginn der Zukunft?*, Villa Schöningen, Potsdam / Kunsthalle Wien

– *Compass in Hand: Selections from the Judith Rothschild Foundation Contemporary Drawings Collection*, The Museum of Modern Art, New York

– *60–40–20*, Museum der bildenden Künste, Leipzig

– *Bilderträume. Die Sammlung Ulla und Heiner Pietzsch*, Neue Nationalgalerie, Berlin

– *Realismus in Leipzig*, Drents Museum, Assen

– *60 Jahre 60 Werke. Kunst aus der Bundesrepublik Deutschland 1949–2009*, Martin-Gropius-Bau, Berlin

– *Blattgold. Zeitgenössische Grafik*, Kunstfonds der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden im Sächsischen Staatsministerium der Finanzen, Dresden

2008

– *Third Guangzhou Triennial*, Guangdong Museum of Art, Guangzhou

– *Max Ernst. Dream and Revolution*, Moderna Museet, Stockholm

– *Sommer bei Eigen + Art*, Galerie Eigen + Art Berlin

– *Vertrautes Terrain. Aktuelle Kunst in & über Deutschland*, ZKM, Karlsruhe

– *Living Landscapes. A Journey through German Art*, National Art Museum of China, Peking

– *Kopf oder Zahl. Leipziger Gesichter und Geschichten 1858–2008*, Museum der bildenden Künste Leipzig

– *The Leipzig Phenomena*, Mucsarnok, Budapest

– *Hommage à Klaus Werner*, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig

– *Carte Blanche. Freundliche Feinde*, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig

– *Visite. Von Gerhard Richter bis Rebecca Horn. Werke aus der Sammlung zeitgenössischer Kunst der Bundesrepublik Deutschland*, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn

– *Collecting Collections*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles

– *New Leipzig School*, Cobra Museum, Amstelveen

2007

– *Size Matters: XXL – Recent Large-Scale Paintings*, The Hudson Valley Center of Contemporary Art, Peekskill, New York

– *Passion for Art. 35 Jahre Sammlung Essl*, Essl Museum, Klosterneuburg

– *The Present – Acquisition Monique Zajfen*, Stedelijk Museum Amsterdam

– *Flurstücke Nr. 2*, Sammlung der Sachsen LB, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig

– *Visit(e). Werke aus der Sammlung zeitgenössischer Kunst der Bundesrepublik Deutschland*, Palast der Schönen Künste, ING-Kulturzentrum am Kunstberg, Brüssel

– *Made in Leipzig. Bilder aus einer Stadt*, Sammlung Essl, Schloss Hartenfels, Torgau

2006

– *Der erste Blick/Die Sammlung GAG*, Neues Museum, Weimar

– *Landschaft*, Galerie Eigen + Art Berlin

– *Eye on Europe: Prints, Books & Multiples/1960 to Now*, The Museum of Modern Art, New York

– *Tokyo Blossoms. Deutsche Bank Collection Meets Zaha Hadid*, Hara Museum of Contemporary Art, Tokio

– *Made in Leipzig. Bilder aus einer Stadt*, Essl Museum, Klosterneuburg

– *Full House. Gesichter einer Sammlung*, Kunsthalle Mannheim

– *After Cézanne*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles

– *Cold Hearts. Artists from Leipzig*, Arario Beijing, Peking

– *Infinite Painting. Contemporary Painting and Global Realism*, Villa Manin – Centro d’Arte Contemporanea, Codroipo

– *Essential Painting*, The National Museum of Art, Osaka

– *Deutsche Bilder aus der Sammlung Ludwig*, Ludwig Galerie / Schloss Oberhausen

– *VNG-art präsentiert deutsche Malerei*, Muzeum Rzezyby, Krokilarnia, Warschau / Galeria Miejeska Arsenal, Posen

– *Back to Figure – Contemporary Painting*, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München

– *Männerbilder 1945–2005*, Museum Junge Kunst, Frankfurt/Oder

– „*Was wäre ich ohne dich ...*“ *40 Jahre deutsche Malerei*, Galerie Hlavního Města Prahy, Prag

– *RADAR: Selection from the Collection of Vicki and Kent Logan*, Denver Art Museum

– *Styles und Stile. Contemporary German Painting from the Scharpff Collection*, Städtische Kunstgalerie Sofia

– „*Surprise, Surprise*“, Institute for Contemporary Arts, London

2005

– *Generation X. Junge Kunst aus der Sammlung*, Kunstmuseum Wolfsburg

– *Nur hier?*, Ausstellungszyklus zum 25-jährigen Jubiläum der Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig

– *Carnegie International Acquisitions*, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh

– *Gegenwärtig: Geschichtenerzähler*, Hamburger Kunsthalle

– *On Paper III*, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh

– *Contemporary Voices: Works from the UBS Art Collection*, The Museum of Modern Art, New York

– *Portrait*, Galerie Eigen + Art Berlin

– *Life After Death: New Paintings from the Rubell Family Collection*, MASS MoCA, North Adams / SITE Santa Fe / Katzen Arts Center Museum, Washington / Frye Art Museum, Seattle / Salt Lake Art Center, Salt Lake City / Kemper Museum of Contemporary Art, Kansas City (bis 2008)

– *La nouvelle peinture allemande*, Carré d’Art – Musée d’Art contemporain de Nîmes

– *25 Jahre Sammlung Deutsche Bank*, Deutsche Guggenheim, Berlin

– *(my private) HEROES*, MARTa, Herford

– *Cold Hearts. Artists from Leipzig*, Arario Gallery, Chungnam

– *From Leipzig*, The Cleveland Museum of Art

– *Beautiful Cynicism*, Arario Beijing, Peking

– *Goetz meets Falckenberg: Sammlung Goetz zu Gast in der Sammlung Falckenberg*, Kulturstiftung Phoenix Art, Hamburg

– *Symbolic Space: The Intersection of Art & Architecture*

– *Through the Use of Metaphor*, Hudson Valley Center for Contemporary Art, Peekskill, New York

2004

– *Northern Light: Leipzig in Miami*, Rubell Family Collection, Miami

– *Aus deutscher Sicht, Meisterwerke aus der Sammlung Deutsche Bank*, Staatliches Puschkin-Museum, Moskau

– *International*, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh

– *Not Afraid*, Rubell Family Collection, Miami

– *Treasure Island*, Kunstmuseum Wolfsburg

– *The Joy of My Dream – La Bienal Internacional de Arte Contemporaneo de Sevilla Territorio Livre – 26a Bienal de São Paulo. Representações Nacionais Fabulism*, Joslyn Art Museum, Omaha

– *Heißkalt. Aktuelle Malerei aus der Sammlung Scharpff*, Hamburger Kunsthalle / Staatsgalerie Stuttgart

– *Disparities & Deformations: Our Grotesque*, Site Santa Fe International Biennial

– *Perspectives @ 25: A Quarter Century of New Art in Houston*, Contemporary Arts Museum Houston

2003

– *Sommer bei Eigen + Art*, Galerie Eigen + Art Berlin

– *Berlin – Moskau / Moskau – Berlin 1950–2000*, Martin-Gropius-Bau, Berlin / Staatliche Tretjakow Galerie, Moskau

– *For the Record: Drawing Contemporary Life*, Vancouver Art Gallery

– *© Europe Exists*, Macedonian Museum of Contemporary Art (MMCA) of Thessaloniki

– *Outlook. International Art Exhibition*, Athen

– *Die Erfindung der Vergangenheit*, Pinakothek der Moderne, München

– *Update #6. Monumente der Melancholie*, Kunstmuseum Wolfsburg

2002

– *Mare Balticum – 1000 Jahre Mythos, Geschichte und Kunst*, Nationalmuseet, Kopenhagen

– *Eight Propositions in Contemporary Drawing*, The Museum of Modern Art, New York

– *Cher Peintre, peins-moi / Lieber Maler, male mir / Dear Painter, Paint Me*, Centre Georges Pompidou, Paris / Kunsthalle Wien / Schirn Kunsthalle, Frankfurt/Main

– *Sommer bei Eigen + Art*, Galerie Eigen + Art Leipzig

– *Paintings on the Move*, Kunstmuseum Basel

– *Pertaining to Painting*, Contemporary Arts Museum Houston / Austin Museum of Art

2001

– *The Mystery of Painting*, Sammlung Goetz, München

– *Contemporary German Art / The Last Thirty Years / Thirty Artists from Germany*, Karnataka Chitrakala Parishath Art Complex, Bangalore / National Gallery of Modern Art, Neu-Delhi

– *Plateau of Mankind. La Biennale di Venezia*, Venedig

– *Squatters*, Museu Serralves, Porto / Witte de With, Rotterdam

– *Wirklichkeit in der Zeitgenössischen Malerei*, Städtische Galerie Delmenhorst

2000

– *Contemporary Art from Germany*, National Gallery of Modern Art, Mumbai / Birla Academy of Art & Culture, Kalkutta

– *After the Wall*, Hamburger Bahnhof, Berlin

– *Salon*, The Delfina Studio Trust, London

– *Malkunst. Pittura d’oggi a Berlino*, Fondazione Mudima, Mailand

– *Bildwechsel*, Kunstverein Freunde Aktueller Kunst im Städtischen Museum Zwickau und Kunstsammlung Gera-Orangerie

1999

– *The Golden Age*, ICA, London

– *Malerei*, INIT Kunsthalle Berlin

– *After the Wall*, Moderna Museet, Stockholm

– *German Open. Gegenwartskunst in Deutschland*, Kunstmuseum Wolfsburg

– *Drawing and Painting*, Galerie Eigen + Art Berlin

– *Children of Berlin*, P.S.1, New York

1998

– *Transmission*, Espace des Arts, Chalon-sur-Saône

– *Die Macht des Alters – Strategien der Meisterschaft*, Deutsches Historisches Museum, Berlin / Kunstmuseum Bonn

– *Vitale Module*, Kunstverein Ludwigshafen am Rhein / Muzeum Sztuki Mieszczanskiej, Breslau

1997

– *Vitale Module*, Kunsthaus Dresden / Städtische Galerie e.o. Plauen

– *Need for Speed*, Grazer Kunstverein

1996

– *Der Blick ins 21ste*, Kunstverein Düsseldorf

– *Contemporary Art at Deutsche Bank*, London

1995

– *Echoes*, Goethe House, New York

1994

– *1. Sächsische Kunstausstellung*, Dresden

Impressum

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
Neo Rauch – Begleiter

Herausgeber: Hans-Werner Schmidt, Museum der bildenden Künste Leipzig, und Bernhart Schwenk, Pinakothek der Moderne, München
Verlagslektorat: Karin Osbahr mit Simone Albiez
Übersetzungen: Marion Kagerer
Grafische Gestaltung und Satz: Maria Magdalena Koehn, Daniel Mudra, Elisabeth Hinrichs
Schrift: Berthold Baskerville
Verlagsherstellung: Christine Emter
Foto: Uwe Walter, Berlin
Papier: Profimatt, 150 g/m²; Gmund 57, 200 g/m²; PlanoScript, 90 g/m²
Druck: appl druck GmbH & Co. KG, Wemding
Buchbinderei: Conzella Verlagsbuchbinderei, Urban Meister GmbH, Aschheim-Dornach

© 2010 Museum der bildenden Künste Leipzig, Pinakothek der Moderne, München, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, und Autoren

© 2010 für die abgebildeten Werke von Neo Rauch:
Courtesy Galerie Eigen + Art Leipzig / Berlin / VG Bild-Kunst, Bonn / der Künstler

Alle Arbeiten: Courtesy Galerie Eigen + Art Leipzig / Berlin und David Zwirner, New York

Erschienen im
Hatje Cantz Verlag
Zepelinstraße 32
73760 Ostfildern
Tel. +49 711 4405-200
Fax +49 711 4405-220
www.hatjecantz.de

ISBN 978-3-7757-2520-0 (Deutsch)
ISBN 978-3-7757-2521-7 (Englisch)

Printed in Germany

MUSEUM DER BILDENDEN KÜNSTE LEIPZIG
18. April bis 15. August 2010

Direktor: Hans-Werner Schmidt
Kuratorische Assistenz: Ariane Frauendorf
Ausstellungssekretariat: Claudia Klugmann
Sekretariat: Gabriele Pätow
Restauratorische Betreuung: Rüdiger Beck
Ausstellungstechnik: Torsten Cech
Öffentlichkeitsarbeit: Jörg Dittmer
Verwaltung: Steffi Klopsch

Umschlagabbildung Leipzig: *Krönung I* (Detail), 2008
(siehe S. 89)

PINAKOTHEK DER MODERNE, MÜNCHEN
20. April bis 15. August 2010

Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen: Klaus Schrenk
Kurator: Bernhart Schwenk
Registrierer: Simone Kober
Sekretariat: Birgit Keller
Restauratorische Betreuung: Irene Glanzer, Kerstin Luber
Ausstellungstechnik: Dietmar Stegemann
Presse- und Öffentlichkeitsarbeit: Tine Nehler
Besucherdienst: Ute Marxreiter
Veranstaltungen: Barbara Siebert
Verwaltung: Robert Kirchmaier

Umschlagabbildung München: *Wahl* (Detail), 1998
(siehe S. 79)

Neo Rauch



Begleiter

HATJE
CANTZ

München

- 4 Zum Geleit
- 7 Bernhart Schwenk: Kraft des Unzeitgemäßen.
Neo Rauch – Maler der Gegenwart
- 15 Index der abgebildeten Werke
- 27 Wolfgang Büscher: Das Haus, 1996
- 29 Holger Broeker: Modell, 1998
- 32 Ulf Küster: Sucher, 1997
- 33 Tim Sommer: Sucher, 1997
- 36 Gary Tinterow: Paranoia oder: Der Schatten der
Bedeutung
- 93 Rosa Loy: Laube, 2008
- 97 Harald Kunde: Zug um Zug
- 100 Ulrike Lorenz: Die Stickerin, 2008
- 101 Tilo Baumgärtel: Die Stickerin, 2008
- 104 Petra Lewey, Klaus Fischer: Vorführung, 2006
- 105 Felicity Lunn: Der Garten des Bildhauers, 2008
- 108 Daniel Richter
- 152 Biografie
- 156 Impressum
- I Uwe Tellkamp: Hermeswerft.
Uhrenvergleich mit Neo Rauch

Neo Rauch

HATJE
CANTZ

Begleiter

Zum Geleit

Neo Rauch, 1960 in Leipzig geboren, ist zweifellos der international bedeutendste und am meisten diskutierte deutsche Maler seiner Generation. Seine Bilder kommen einem Welttheater gleich, sind szenische Überlagerungen, die dem Verismus in der Form und dem Narrativen im Ablauf ein surreales Gepräge geben. Nach der politischen Wende 1989 und den großen gesellschaftspolitischen Umbrüchen im Osten Deutschlands hat Neo Rauch vor allem Bilder geschaffen, die vom Umbau der Landschaft und von der Demontage einer bis dahin artifiziell am Leben gehaltenen Wirtschaft künden, kurz darauf traten Forscher, Künstler und paramilitärisch anmutendes Servicepersonal in den Vordergrund. War das Werk bis Ende der 1990er-Jahre an zeichnerischen Komponenten orientiert, so gewannen danach der malerische Duktus und eine ausgeprägtere farbige Palette die Oberhand. Rauch erweiterte zudem sein Bildpersonal: Versprengte englische Landadlige, biedermeierliche Feingeister, expeditionsmäßig ausgestattete Aktivisten durchziehen traumwandlerisch Welten, in denen Handlungsabläufe und Räume verschmelzen. Letztlich im Dunkeln bleibt, welche Ziele die Akteure verfolgen, denen eine nahe Verwandtschaft zu roboterhaften Wesen und Spielzeugfiguren unterstellt werden kann.

Rauchs Bilder stehen in der Tradition der „Leipziger Schule“, in deren Zentrum über zwei Generationen Bernhard Heisig und Arno Rink agierten. Sie überlässt den klassischen Fundus der Ikonografie subjektiven Formungen und führt den Betrachter über die Spur des Erzählerischen in das Feld des Geheimnisvollen, in dem er nach seinen eigenen Orientierungsmarken Ausschau hält, um seinen Weg durch die sich verschränkenden Bildzonen zu finden.

Neo Rauchs unverwechselbare Malerei steht in einer kunsthistorischen Traditionslinie, für die Tizian, Tintoretto oder El Greco zu benennen sind. Als moderne Bezugspunkte verweist der Künstler selbst auf Beckmann, Bacon, Beuys und Baselitz. Das Werk von Neo Rauch spiegelt die komplexen Gestimmtheiten unserer Gegenwart wider, in der sich ein hohes Selbstbewusstsein gegenüber dem Machbaren und eine tiefe Verunsicherung in globalen Schief lagen begegnen, Medieneuphorie und Medienverdross das Bild einer Schizophrenie beschreiben und die Furcht vor Terror und Katastrophe das Bedürfnis nach Sicherheit und Kontemplation nährt.

Die Pinakothek der Moderne in München und das Museum der bildenden Künste in Leipzig widmen dem Maler Neo Rauch eine umfassende Retrospektivausstellung, die gleichzeitig an beiden Orten zu sehen ist. Diese besondere Form der Kooperation ist Ausdruck der kunsthistorischen

Bedeutung des Künstlers. „Begleiter“ nennt Neo Rauch dieses Projekt – und der Ausstellungstitel ist so offen zu verstehen wie die Titel seiner Bilder. Begleiter – das können kompilierte Personentypen, bestimmte Zeitzeugen, zu identifizierende Weggefährten und Unterstützer sein; das können aber auch weniger bestimmbare Gefühle sein, positive wie negative, begleitende Schutzengel und wiederkehrende Albträume eines Lebenswegs, der mittlerweile 50 Jahre umfasst.

Insgesamt 120 Gemälde sind in Leipzig und München zu sehen. In enger Zusammenarbeit mit Neo Rauch ausgewählt, stammen die Arbeiten aus einem Werkverlauf, der so vor rund 20 Jahren begonnen hat. Zahlreiche der zum Teil großformatigen Gemälde waren noch nie vorher in Deutschland zu sehen. Die entschiedene Nachfrage schafft die paradoxe Situation der unmittelbaren Privatisierung der Bilder, kaum dass sie den Endzustand im Atelier erreicht haben. Bewusst verzichten beide Teile der Ausstellung auf eine streng chronologische Anordnung der Werke. Vielmehr gliedern sie sich jeweils nach „atmosphärischen“ Aspekten, die charakteristische, oft wiederkehrende Themen, Motive und malerische Auffassungen umso klarer hervortreten lassen.

Neo Rauch trat erstmals 1997 mit einer großen Ausstellung an die Öffentlichkeit. Er war seinerzeit Preisträger der *Leipziger Volkszeitung*, die gemeinsam mit dem Museum der bildenden Künste Leipzig seine „Personalausstellung“ ausrichtete. Neo Rauchs künstlerische Biografie ist charakteristisch für die Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig. Wie vor ihm Bernhard Heisig, Werner Tübke, Sighard Gille, Arno Rink und viele andere war er an dieser Akademie als Student, Assistent und Professor tätig. Sein Œuvre wurzelt in der dort praktizierten Tradition der Fabulierer und Mythenarrangeure bei ausgeprägtem handwerklichem Vermögen. Die Beendigung seiner dortigen Lehrtätigkeit 2009 wurde somit nicht grundlos als Zäsur und als Verschließen eines historischen Ausbildungskapitels interpretiert.

Genau zehn Jahre liegt die erste umfangreiche Retrospektive von Neo Rauch zurück, die gleichfalls in enger Zusammenarbeit zwischen Leipzig und München organisiert wurde. Damals kooperierte die Leipziger Galerie für Zeitgenössische Kunst mit dem Münchener Haus der Kunst im Rahmen einer Ausstellungstournee. Für das Publikum in München ist Neo Rauch daher kein Unbekannter. Wenige Jahre später, kurz nach Eröffnung der Pinakothek der Moderne, wurde Rauch auch dort gezeigt, im Dialog mit dem fast gleichaltrigen Bildhauer Manfred Pernice. Etwa zeitgleich erwarb PIN. Freunde der Pinakothek der Moderne ein erstes Gemälde von Neo Rauch für das Museum. *Wahl*, ein Werk von 1998, weist als Signet der aktuellen Ausstellung auf den Münchener Teil, während Leipzig mit einer

2008 entstandenen Krönungsszene wirbt, die hier zum ersten Mal öffentlich gezeigt wird.

Ohne die zahlreichen, vielfach privaten Leihgeber wäre es nicht möglich, einen so umfassenden wie facettenreichen Überblick zu bieten, der uns einen mit großer Meisterschaft ausformulierten Werklauf vor Augen führt. Ihnen allen gilt unser herzlicher Dank.

Ein solches Ausstellungsprojekt wäre nicht durchführbar ohne die Hilfe Dritter. Hier ist vor allem der Sparkassenfinanzgruppe zu danken: für die Unterstützung der Ausstellung in Leipzig der Ostdeutschen Sparkassenstiftung gemeinsam mit der Sparkasse Leipzig und für die Förderung der Ausstellung in München der Bayerischen Sparkassenstiftung, dem Kulturfonds des Deutschen Sparkassen- und Giroverbands sowie der Stadtparkasse München. Ihr gemeinsames großzügiges Engagement hat die Realisierung der Doppelausstellung erst möglich gemacht. Dank gilt auch der VNG – Verbundnetz Gas AG sowie den Fördervereinen der beiden Museen, den Förderern des Museums der bildenden Künste Leipzig und PIN. Freunde der Pinakothek der Moderne, für ihre tatkräftige Unterstützung.

In München hat Bernhart Schwenk das Projekt initiiert und kuratorisch betreut. Simone Kober zeichnete dort, in enger Kooperation mit Claudia Klugmann in Leipzig, für Transporte und Versicherung verantwortlich. Jörg Dittmer und Sylva Dörfer konzipierten in Leipzig, Tine Nehler und ihre Mitarbeiterinnen in München Öffentlichkeitsarbeit und Marketing. Dietmar Stegemann mit seinem Team in München sowie Torsten Cech und seine Mannschaft in Leipzig besorgten den Ausstellungsaufbau an den jeweiligen Orten. Die restauratorische Betreuung lag in den Händen von Rüdiger Beck und seinem Team in Leipzig sowie von Irene Glanzer und Kerstin Luber in München. Steffi Klopsch und Robert Kirchmaier hatten die administrative Gesamtleitung dieses nicht alltäglichen Kooperationsprojektes inne. Stellvertretend auch für alle weiteren Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter gilt ihnen unser Dank.

Das vorliegende, bibliophil gestaltete Katalogbuch dokumentiert beide Ausstellungsteile und reichert deren Bildauswahl durch weitere Werke an. Annette Kulenkampff vom Hatje Cantz Verlag danken wir für die engagierte verlegerische Betreuung dieses Buchs. Maria Magdalena Koehn, bewährte Dialogpartnerin von Neo Rauch in allen Fragen des ästhetischen Vermittelns, hat es gemeinsam mit ihrem Team in außergewöhnlicher Weise gestaltet. Werkbeschreibungen von Kunsthistorikern, Kritikern und Künstlerfreunden, darunter Michaël Borremans, Hartwig Ebersbach, Jonathan Meese und Luc Tuymans, führen jeweils einen ganz eigenen Zugang zu diesem Werk vor. Eine besondere Annäherung an das Œuvre vermittelt der eigens zu diesem Anlass verfasste Beitrag von Uwe Tellkamp. Allen, die zum

Gelingen dieser Publikation beigetragen haben, sind wir zu großem Dank verpflichtet. Gerd Harry Lybke und seinem Team von der Galerie Eigen + Art, Leipzig/Berlin, danken wir für die zahlreichen flankierenden Hilfestellungen. Neo Rauch hat Ausstellung und Publikation von Anfang an mit großer Sympathie begleitet. Seinem persönlichen Beitrag, zwei Lithografien speziell für die beiden Ausstellungshäuser aufzulegen, gebührt höchste Anerkennung. Dem Künstler und seiner Frau Rosa Loy gilt daher unser größter Dank.

HANS-WERNER SCHMIDT
Direktor Museum der bildenden Künste Leipzig

KLAUS SCHRENK
Generaldirektor Bayerische Staatsgemäldesammlungen,
München

Kraft des Unzeitgemäßen Neo Rauch – Maler der Gegenwart

„... ich wüsste nicht, was die klassische Philologie in unserer Zeit für einen Sinn hätte, wenn nicht den, in ihr unzeitgemäß – das heißt gegen die Zeit und dadurch auf die Zeit und hoffentlich zu Gunsten einer kommenden Zeit – zu wirken.“

Friedrich Nietzsche, 1873¹

Regungslos steht die kleine Figur im Zentrum des ansonsten unruhigen Bildes. Um ihren Oberkörper ist ein Sprengstoffgürtel gebunden. Doch wer bemerkt die unheimliche Gestalt und die Gefahr, die von ihr ausgeht? Ganz sicher nicht der vorübereilende Mann in Hut und Mantel und auch nicht die junge Frau, die ihren Hund beobachtet, wie er sich an straff gespannter Leine über einen Knochen hermacht. Der kleinen Figur am nächsten steht ein uniformierter Ordnungshüter, der sie jedoch lediglich anweist, weiterzugehen.

Nervöse Anspannung liegt in der Luft. Menschen halten Schilder hoch, deren Botschaften nicht zu erkennen sind. Sie haben sich vor einem Gebäude versammelt, aus dessen Fenster sich ein Mann beugt, den linken Arm weit ausgestreckt. Im Vordergrund des Bildes, von den anderen Menschen unbemerkt, kauert ein Nackter, angebunden an einem kahlen Bäumchen. Die leeren Zeitungstitel auf einem Rundständer verweigern jeden Kommentar zu dem Geschehen. Stattdessen segeln schwarze Scheiben am rechten Bildrand herab, jede Einzelne mit einem Großbuchstaben versehen. Zusammengesetzt ergeben sie das Wort „D-E-M-O-S“. Wie so oft bei Neo Rauch, dessen 2004 entstandenes Gemälde hier betrachtet wird, ist auch dieser Bildtitel vieldeutig.

Als „Demos“ bezeichneten die antiken Griechen ihre Vorstellung von einem kultivierten Volk, das im Rahmen gemeinsam anerkannter Gesetze seinen zivilisatorischen Pflichten nachkommt und seine politischen Rechte wahrnimmt. Neo Rauchs *Demos* hingegen vermittelt ein anderes, ungerichteteres Bild dieser Vorstellung vom Volk: In dem Gemälde herrschen Ordnung und Anarchie, Engagement und Ignoranz zugleich. Die friedliche Meinungsäußerung steht einem möglichen terroristischen Akt gegenüber, das Tier dem Mensch, das Spiel dem Ernst, die kollektive Geste der individuellen. Im gesprochenen Wort „Demos“ klingt darüber hinaus der „Dämon“ an, der ruhelose, lebendige Geist alles Vergangenen. In Neo Rauchs Bild, so lässt sich zusam-



Demos, 2004, Öl auf Leinwand, 300 × 210 cm

menfassen, geht es um den gefährdeten Zustand einer Gesellschaft und ihre politische Kultur, um ihr Handeln in der Öffentlichkeit und die aktive Gestaltung von Geschichte. Auf welche Zeit bezieht sich *Demos*? Zeigt das Bild eine Szene des 21. Jahrhunderts? Die Architektur wie auch die Kleidung der dargestellten Personen lassen dies offen. Allerdings erinnert die blasse Farbigkeit des Bildes an eine farbige Grafik der 1950er-Jahre, und die holzschnitthaften Figuren könnten einem Bilderbogen der Vorkriegszeit entstammen. In jedem Fall unterscheidet sich das Bild mit seiner demonstrativen wie gleichermaßen altmodischen Gegenständlichkeit von all den anderen omnipräsenten Bildern, die uns vor allem in den Medien umgeben. Und vielleicht ist es gerade die eigentümlich „analoge“ Ausstrahlung des Gemäldes, aus der es seinen Reiz und unverwechselbaren Charakter bezieht. Erzählt ein junger Maler eine alte Geschichte? Oder ein alter eine neue? Worin besteht das Aktuelle in diesem Bild? Der Betrachter steht einer zeitlosen Geschichtlichkeit gegenüber.

Als „unzeitgemäß“ hat Friedrich Nietzsche seine eigenen, Mitte der 1870er-Jahre erschienenen *Betrachtungen* bezeich-

net, in denen der damals 30-Jährige kritisch in den Blick nahm, „worauf seine Zeit mit Recht stolz“ war, nämlich die historische Bildung, eine Errungenschaft der Aufklärung.² Nietzsche kritisiert die Einseitigkeit einer logisch-rationalen Weltansicht, die in wissenschaftlichen Systemen und Denkschemata zu erstarren drohe und wesentliche Bereiche des Lebens – alles Unkontrollierbare, Unerklärliche, Unberechenbare – ignoriere. Eine vergleichbare Kritik begleitet auch das gegenwärtige Medienzeitalter im Zusammenhang einer „zweiten Aufklärung“:³ Denn mit der immer schnelleren Verfügbarkeit von Informationen und den zunehmend eng vernetzten Kommunikationsstrukturen stellen sich neue Herausforderungen. Sie betreffen die Diskrepanz zwischen permanenter Produktion von Wissen und dessen Vermittlung, zwischen Datenmassen und ihrer qualitativen Verarbeitung sowie die Schaffung sinnhafter Kontexte.

Die Kritik des 21. Jahrhunderts an den Ideen und Errungenschaften der Moderne spiegelt sich auch in der zeitgenössischen Kunst wider, vor allem in Fotografie und Medienkunst, denn gerade diese Gattungen konfrontieren den „Iconic Turn“, die übermächtig gewordene Bildkultur, am unmittelbarsten: mit den eigenen Strukturen und Mechanismen. Folgerichtig kommen dabei vielfach dokumentaristische Bildstrategien zum Einsatz, denn gerade sie machen den Kollaps zwischen Wirklichkeit und Abbild, die Kongruenzen von Realität und Fiktion transparent.

Im Spektrum der Gegenwartskunst, vor allem im Vergleich mit Fotografie, Video und Installationskunst, wirken auf Leinwand gemalte Bilder am Anfang des 21. Jahrhunderts bisweilen anachronistisch, und zwar deshalb, weil mit der Malerei häufig eine Art Vorstufe des ästhetischen Bewusstseins verbunden wird. Der Malerei scheint die kritische Distanz zu fehlen, die die Technik eines Fotoapparats oder einer Videokamera mit sich bringt. Dabei könnte, umgekehrt, eine kritische Distanz zu erlebter Realität und ihrer Abbildung gerade durch die eingetretene Fremdheit gegenüber der Malerei erwachsen und ausgerechnet die Malerei heute Anlass für genaues Hinsehen sein.

Mit den Ausdrucksmöglichkeiten der Malerei – einem artistischen Kolorismus und der offensichtlich arrangierten, pseudo-szenischen Komposition – lenkt Neo Rauchs *Demos* das Betrachterinteresse auf den Zustand einer selbstzufriedenen Gesellschaft, die in ihrem vorrangigen Interesse für das Tun des jeweiligen Einzelnen leicht vergisst, was kollektives Handeln bedeuten und was es bewirken kann. Vorerst sitzt der mit seiner bloßen Existenz Protestierende auf dem kalten Boden, wie ein Märtyrer für den Gemeinschaftsgedanken, angebunden an ein Bäumchen, dessen umgeknickter Ast gleichermaßen als Metapher zu verstehen sein dürfte. Nun verdichtet sich ein wichtiges stilistisches Merkmal im Werk von Neo Rauch zur inhaltlichen

Aussage: das Bilderbogenhafte, Druckgrafische, die Betonung des Flächenhaften. Mit diesem Charakter verweigert sich das Bild jedem Illusionismus und zeigt das Modellhafte, manchmal sogar Klischeehafte eines Motivs umso deutlicher an. In der collageartigen Zusammenführung seiner Einzelelemente entsteht ein sperriger Zusammenhang, in dem sich die wie ausgeschnitten wirkenden Dramatis personae mit ihren unterschiedlichen Kostümen und Haltungen als Chargen jenes „Marionettentheaters“, des „seligen Abnormitätenkabinetts“, jenes „Lunaparks“ erweisen, dem sich bereits 1918 George Grosz ausgeliefert fühlte: Er hatte sich in seinem „Gesang an die Welt“ als den traurigsten Menschen Europas bezeichnet.⁴

Die Medienreflexion wird in Rauchs Malerei bisweilen selbst zum Thema, wie sich in dem 1998 entstandenen Bild *Wahl* deutlich zeigt. Das Gemälde erinnert an eines der augenfälligsten Medien der Propaganda, das Plakat, das zur unmittelbaren Aktion aufruft, zum Beispiel zu einer Wahl. Auch hier könnte es wieder um Fassaden, um parallel existierende Ebenen von Realität und Fiktion gehen. Denn anstatt – wie es das Propagandaplatkat bezweckt – eine hermetisch geschlossene Weltansicht zu vermitteln, ist der Bildraum bei *Wahl* vexierbildhaft aufgelöst. Teilt sich das Bild tatsächlich in eine Innenwelt und eine sie umgebende Außenwelt, oder ist diese Trennung gerade aufgehoben? Der rückwärtige, treppenartige Aufbau jedenfalls wirkt weniger als stabile Wand, allenfalls wie ein Paravent, während die dahinter sichtbaren Bäume nicht die Natur, sondern das Werk eines Kulissenmalers zu sein scheinen. Blicken wir tatsächlich in das Atelier eines Künstlers, wie wir anfangs dachten? Die zunächst so zweifelsfreie Annahme verflüchtigt sich zusehends. Die staffeleiartigen Gestelle, auf denen riesenhafte Platten stehen, die schwarzen zylindrischen Körper – all diese Gegenstände könnten Utensilien eines Malers sein, eindeutig ist das aber nicht. Ebenso entpuppt sich der auf einer Leiter stehende Mann mit seinen beiden unterschiedlichen Köpfen als doppelte Existenz. Wer ist dieser janusköpfige Mann, und was könnte die schwarze Maske seines Alter Ego bedeuten? Die Annahme, ebenso wie der Raum teile sich auch der Mensch in eine äußere Rolle und eine innere Seite, lässt an C. G. Jungs Unterscheidung einer Persönlichkeit zwischen „Persona“ (als einem „Ausschnitt aus der Kollektivpsyche“) und „Anima“ oder „Animus“ denken.⁵

Mit seinen offenen Begrenzungen und unvermittelten Anschnitten, mit Übermalungen, Tropfspuren und Klecksen, vor allem in den Randzonen, betont das Bild nicht das „magische“ Produkt des vollendeten Kunstwerks, sondern lenkt den Blick vielmehr auf den Prozess seiner Entstehung, verweist auf die Bilderzeugung als solche. Diese ist offenbar ein andauernder, sich ständig wiederholender und nie



Wahl, 1998, Öl auf Leinwand, 300 × 200 cm

abgeschlossener Prozess. Auf die Vorstellung des individuellen, unverwechselbaren Bildes scheint es bei *Wahl* schon deshalb nicht anzukommen, da sämtliche auf den Gestellen stehende „Gemälde“ dasselbe reduzierte Motiv auf schwarzem Grund zeigen, Kreise, in denen sich jeweils drei weiße Punkte befinden. Vage erinnert diese Formation an die internationalen Warnzeichen vor Gefahren, an Hochspannung, radioaktive Stoffe oder Strahlung, aber auch an das Blindenzeichen. Andererseits könnte man an die schwarzen Steine des Dominospiels denken und an die erforderliche Geschicklichkeit, eine Reihe dieser Steine kunstvoll zu Fall zu bringen.

Das Erleben von Wirklichkeit jedenfalls erweist sich in diesem Bild als eine permanent in Veränderung befindliche Konstellation von Kräften, als eine Abfolge von Entscheidungen, bei denen immer fragwürdig bleiben wird, ob sich die Möglichkeit einer tatsächlichen Wahl jemals geboten hat. Das Szenario könnte als eine grundsätzliche Auseinan-

dersetzung mit dem psychischen Konfliktpotenzial gedeutet werden, dem der Mensch mit seinem Handeln ausgesetzt ist. Das Bild reflektiert ein Selbstverständnis zwischen persönlichem Anspruch und gesellschaftlichen Erwartungen und handelt darüber hinaus von den Bedingungen, unter denen Bilder entstehen, und auch davon, wie sie sich nach ihrer Entstehung schrittweise dem Einfluss ihres Autors entziehen.

Betrachtungen über die Zeit und die besondere Behandlung des Geschichtlichen lassen sich auch an einem weiteren Werk von Neo Rauch anstellen. Beispielhaft könnten sie Antworten auf die Frage geben, aus welchem Grund und in welcher Weise der Künstler in vielen seiner Bilder immer wieder „verbrauchte“ Stoffe und „unbenutzbares“ Vokabular⁶ verwendet. *Zoll* (S. 10) führt den Blick in eine ländliche Außensituation, eine bewaldete Landschaft, die sich weit in die Tiefe des Bildes erstreckt und durch die träge ein türkisfarbener Fluss zieht. Wie Solitäre in diese Landschaft eingestellt wirken die architektonischen Bauten, die am lehmigen Ufer errichtet sind: eine hohe Backsteinfassade, die den Blick auf der linken Bildseite abschließt, das Fragment einer monumentalen Mauer mit wasserspeiartigen Auskragungen sowie eine Plattform aus Holzbrettern, auf der wie auf einer Bühne vier Personen agieren. Drei Männer und eine Frau stehen im Zentrum der dramatischen, fast bedrohlich wirkenden Szene, und sie machen das Ritual einer Grenzkontrolle zum Thema des Bildes: Das Öffnen von zwei Koffern und die Überprüfung deren Inhalts. Während die Frau und der neben ihr stehende Mann bemüht sind, Fassung zu bewahren, sind die beiden uniformierten Grenzschilder – in betont gleichgültiger, unpersönlicher und ausdrucksloser Haltung – dabei, etwas aufzudecken. In einem der beiden Koffer entdecken die Männer große, weiße, knochenähnliche Gebilde. Indizien für ein schreckliches Vergehen? Der zweite Koffer enthält eine kristalline Gesteinsformation, die, einem Stalagmiten gleich, phallusartig steil vor dem prüfenden Kontrollbeamten aufragt.

Wo und vor allem wann spielt das gezeigte Geschehen? Angesichts des Wortes „Zoll“, das in hohen, unzureichend befestigten und daher durchaus mehrdeutigen Lettern auf der Backsteinmauer zu lesen ist, liegt eine deutsche Grenze nahe, die es allerdings im heutigen, weitgehend geeinten Europa in dieser Form nicht mehr gibt. Auch die gedeckten, stumpfen Farben und das freudlose Personal lassen zunächst an vergangene Zeiten denken, an Verfall und Abwicklung, nicht an Gegenwart. Doch Vorsicht ist geboten: Denn die erwähnte Bretterbühne scheint gerade erst aufgebaut worden zu sein, der Sandaushub ist noch zu sehen. Über diese Angelegenheit ist noch lange kein Gras gewachsen. Auch die geländerartige Absperrung aus Holzbalken

wirkt neu und eher provisorisch, und der Birkenstumpf im Vordergrund des Bildes sieht aus wie frisch geschnitten. Die Vagheit zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft korrespondiert mit dem bewölkten, fahlen Himmel. Wie schon bei *Demos* ist es auch bei *Zoll* nicht leicht, eine Tages- oder Jahreszeit eindeutig auszumachen.

Vermutlich ist auch dieses Bild von Neo Rauch weniger „unzeitgemäß“, als es zunächst scheint. Die Anzeichen einer Baustellensituation, eines weiteren Ausbaus sprechen dafür. Ebenso lassen die kulissenartigen Architekturelemente an eine veränderliche Konstellation, eine Art Laborsituation, denken. Was also eine mögliche Handlung betrifft, konzentriert sich Neo Rauch auf eine Art Zwischenstadium (vor oder nach einer Handlung) und konfrontiert den Betrachter mit einer übergeordneten Bedeutung, dem Substrat dessen, was unter „Zoll“ zu verstehen sein könnte. Mehr und mehr verwandelt sich das Bild von einem illusionistischen Erzählbild zu einer abstrakten Projektionsfläche. Welcher Zoll wird hier erhoben? An was für einer Grenze wird hier kontrolliert? Was markiert die eigentlichen Grenzen des Bildes, und wo verlaufen sie?

Wie eine Wunde aus alter Zeit, die wieder aufbricht, steckt in dem altmodisch anmutenden Bild eine Kraft, die unvermindert gegenwärtig wirkt; eine Art Trauma, das alte Grenzen beschwört und neue zieht, ein Drama, das nie zu Ende gegangen ist und vielleicht auch nie zu Ende gehen wird. Es lässt an die sogenannten „historischen“ Bilder des Mauerfalls von 1989, die deutsch-deutsche Grenzöffnung und

das Ende des Kalten Krieges denken, die in einem größeren Zusammenhang weder Anfang noch Ende bedeuten. Wo sind die neuen Grenzen, was sind die neuen Verbrenen? Die eigentlichen Mauern und Grenzen sind selten zu sehen, oft sind es gerade die unsichtbaren, die die Menschen lähmen. Die auf dem Gemälde *Zoll* gezeigten Figuren sind keine Akteure, sondern Gefangene einer Weltsicht, denen ein authentisches, sprich: eigenständiges Innenleben fehlt. Unter Umständen ertappt sich nun auch der Betrachter des Bildes als Gefangener, nämlich seiner Vorurteile gegenüber einer vermeintlich zeitverhafteten Ästhetik.

Nach Sigmund Freud ist das 1929 von ihm beschriebene „Unbehagen an der Kultur“⁷ Ausdruck eines Ungleichgewichts zwischen den natürlichen Voraussetzungen und Bedürfnissen des Menschen zum einen und den Regeln und Konventionen der menschlichen Gemeinschaft zum anderen, wobei die zuletzt Genannten den zuerst Genannten entgegenstehen. Dieses Ungleichgewicht, so Freud, steige mit fortschreitender Entwicklung einer Kultur. Seine Theorie könnte beantworten, weshalb es bereits parallel zu der aufklärerischen Grund- und Hochstimmung des 18. Jahrhunderts, parallel zu Säkularisierung und Demokratisierung der Gesellschaft eine Reihe von Denkanstößen gab, die der Unbedingtheit der neuen Ideen skeptisch gegenüberstanden und sie kritisch hinterfragten. Aus ihnen entwickelte sich um 1800 die bedeutendste und wichtigste dieser Gegenströmungen, die Romantik, die eine Auflösung der starren Grenzen zwischen Wissenschaft und Kunst



Zoll, 2004, Öl auf Leinwand, 210 × 400 cm

betrieb und Unbewusstes oder Mystisches als gleichrangig behandelte. Antiaufklärerische Strömungen begleiteten auch die Klassische Moderne des 20. Jahrhunderts von Anfang an. Sie suchten Alternativen zu einer rationalen, technologischen Modernität, die letztlich Ausdruck einer Neubewertung von der Aufklärung verdrängter oder unterdrückter Bereiche war. Dabei sind vor allem Dada und Surrealismus zu nennen, mit deren Gedanken auch das Werk von Neo Rauch bereits in Verbindung gebracht worden ist. Ziel der Romantik wie des Surrealismus war eine Befreiung, ein Wiederverfügbarmachen von ursprünglichen und zugleich über der Zeit stehenden Kräften, die ein fragloses, selbstgewiss im Hier und Jetzt verankertes Welt- und Geschichtsbild verschüttet hatte. Existenz und Bedeutung dieser Kräfte stehen heute klarer im Bewusstsein der Allgemeinheit, und mit ihnen auch das Bedürfnis, für ihre Bedeutung einzutreten. Denn das „Unbehagen an der Kultur“ verstärkt sich Anfang des 21. Jahrhunderts mit dem Gebot einer vermeintlich uneingeschränkten Freiheit.⁸ Diese wirbt mit der grenzenlosen Befriedigung von Konsumwünschen und Sicherheitsbedürfnissen und droht genau darin in eine Zwangssituation, eine „Diktatur der Freiheit“ umzuschlagen. Die Sicherung der Freiheit geht nämlich paradoxerweise mit einer Einschränkung von Wahlmöglichkeiten einher, sie setzt auf Kontrolle und Überwachung, gründet die Befriedigung der Welt auf ein System zentralisierter Ordnungen. Und genau diese Ordnung der Welt könnte ihr zum Verhängnis werden, wie Aldous Huxley bereits 1932 in seinem berühmten Roman *Schöne neue Welt* befürchtete, nämlich dass genau das, was wir lieben, uns zugrunde richten werde.⁹

Diese pessimistische Sichtweise macht verständlich, dass uns zahlreiche Philosophen, Soziologen und Künstler, aber auch Naturwissenschaftler heute, nachdem sich die Utopien der Moderne als unrealisierbar erwiesen haben, verstärkt mit Dystopien, das heißt Negativutopien, konfrontieren. Nichts Gutes verheißt denn auch Neo Rauchs 2008 entstandenes Gemälde *Der Garten des Bildhauers* (S. 12). Ort des Geschehens ist das Freigelände eines größeren Anwesens mit hohen Bäumen und mehreren Gebäuden. Der „Garten“ ist in ein dramatisches Licht getaucht, in ein nächtliches vielleicht oder, wahrscheinlicher, in das eines aufziehenden Unwetters. Es scheint einen ungewöhnlichen Vorfall gegeben zu haben.

Mehrere Menschen halten sich auf den breiten Wegen auf, die um das Haus herum führen. Dem großen Eingangstor nähert sich von links ein Paar: eine Frau in leuchtend gelbem Kleid und ein männlicher Begleiter, der die leicht Schwankende stützt. Ob die beiden mit dem im Hintergrund stehenden Luxuswagen (wahrscheinlich) amerikanischer Bauart gekommen sind, bleibt zu vermuten. Am Tor

jedenfalls erwartet sie bereits ein zweiter Mann mit einladender Geste. Der weit aufstehende Flügel des hohen Eingangstors, dem helles Licht zu entströmen scheint, trennt die Figurengruppe von drei weiteren Personen: zwei Männern, die mit vereinten Kräften einen dritten, in sich zusammengesackten Mann fortschleppen. Ob die rote Lache mit dessen lebloser Haltung zu tun hat, ist nicht genau auszumachen. Sichtkontakt zwischen den beiden Gruppen besteht jedenfalls nicht, und fast scheint es, als solle dieser Kontakt auch vermieden werden.

Größte Auffälligkeit besitzt ein breiter Streifen, der das überwiegend naturalistisch gemalte Bild an seiner linken Seite wie auf einer zweiten Ebene in abfallender Richtung diagonal durchkreuzt. Die grelle, giftig-grüne und schwefelgelbe Farbigkeit dieses semitransparenten Streifens degrading das beschriebene Bildgeschehen zum Hintergrund und taucht es in ein umso düsteres Dunkel. Zum Hauptmotiv des Gemäldes wird auf diese Weise das Licht, das aber wohl nicht als eine mystische oder göttliche Erleuchtung zu verstehen ist, um dessen Darstellung sich die Maler des 17. Jahrhunderts bemühten. Eher assoziiert sich ein technisches Licht, vielleicht das eines Bühnenscheinwerfers, vielleicht aber auch ein fehlerhaftes, etwa das einer versehentlichen Überblendung. Diese mediale Brechung jedenfalls definiert das Bild als ein künstlich Gemachtes, Gemaltes, und es signalisiert, dass der Betrachter es hier mit einer zwar unbestimmbaren, keineswegs aber unbewusst wahrgenommenen Wirklichkeit zu tun hat.

Organoide Objekte werden auf dieser streiflichtartigen Zone ins Bild getragen, ihr Bezug zum Bildgeschehen bleibt buchstäblich in der Schwebel, ebenso wie ihre Beschaffenheit, ihre Dimension, ihre mögliche Ausrichtung oder Bewegung. Handelt es sich um Elemente eines Mikro- oder eines Makrokosmos? Oder geht es hier um Kunstobjekte? Schließlich befinden wir uns, wie der Bildtitel besagt, im Garten eines Bildhauers. Zur Mehrdeutigkeit ihrer Existenz tragen auch die weißen schmalen Fortsätze bei, die aus den Objekten heraustreten, angebracht, als seien sie einem Schnittmuster oder Modellbogen zugehörig.

Wenn wir heute in einer Art Aufklärungszeitalter leben, ist auch *Der Garten des Bildhauers* ein Bild, das sich ganz besonders heftig gegen die freudige Stimmung des Aufklärerischen sträubt. Denn in diesem Bild herrschen Düsternis und Trostlosigkeit. Es zeigt eine Schreckensvision, die vor allem darauf beruht, dass das Ausmaß des Geschehens von den Beteiligten gar nicht wahrgenommen wird und zum Teil auch gar nicht wahrgenommen werden möchte. Wer weiß schon, was gespielt wird? Wir sind verführt, vorrangig dorthin zu schauen, wohin die großen Scheinwerfer ihre Lichter setzen, und dem Beleuchteten verleihen wir dann die entscheidende Bedeutung. Viele andere Vorgänge neh-



Der Garten des Bildhauers, 2008, Öl auf Leinwand, 300 × 420 cm

men wir dabei nicht wahr. Wir blenden sie aus, sie bleiben im Dunkeln. „Der Weg zur Wirklichkeit geht über Bilder.“ Diese häufig zitierte Aussage von Elias Canetti¹⁰ macht deutlich, dass jeder Ausschnitt unseres Erlebnisraums, ob gemalt, fotografiert oder gefilmt, in seiner Isolierung beginnt, sich zu verselbstständigen und einen eigenen Kontext zu erschaffen, den wir Realität nennen. Mehr denn je sind wir von Bildern geschaffenen (Schein-)Wirklichkeiten umgeben, denn Angebot und Konsum der Bilder sind größer als jemals zuvor.

Vielleicht lässt sich mit diesem „Iconic Turn“ auch der Widerspruch klären, der aus dem 21. Jahrhundert ein Zeitalter der Aufklärung und der Verunklärung gleichermaßen macht. Die unzähligen überlieferten und neuen Bilder vermischen sich zunehmend, sie bearbeiten Mythen neu, schreiben sie um, erfinden alternative Identitäten, erschaffen Images, entlarven, manipulieren, feiern, verdammen. Das gerade durch die Vielzahl der Bilder aufklärerische wie aufgeklärte Zeitalter des beginnenden 21. Jahrhunderts

erweist sich daher auch als eine Epoche der öffentlichen Lügen und der manchmal durchaus intendierten Desinformation.

Aus diesem Grunde setzen die als „vormodern“ angesehenen Bilder von Neo Rauch hochaktuelle Assoziationen frei. Bewusst unzeitgemäß arbeiten sie mit einer Geschichtlichkeit, die jedoch das Historische nicht als fragloses Faktum erscheinen lässt, sondern in einer überzeitlichen Form der Nacherzählung bedeutungslos bleibt und verschiedene (Neu-)Interpretationen denkbar werden lässt.

Die Malerei von Neo Rauch verhandelt gesellschaftliche Themen und den psychischen Zustand einer gegenwärtigen Kultur, deren Möglichkeiten zu einer Außensicht heute so groß sind wie nie zuvor. Rauchs Bilder zeigen jedoch gleichzeitig, dass die Fähigkeiten des Menschen, sich selbst oder andere zu betrachten und zu verstehen, nicht ausreichend sind, vielleicht sogar verkümmern. Jedenfalls gehen diese Fähigkeiten nicht mit einem größeren Bewusstsein oder gar verantwortlichen Handeln einher. In dieser Ambi-

valenz vermittelt das Werk von Rauch einen spezifischen Zustand des Menschen zwischen Aufklärungswillen und Aufgeklärtsein einerseits und andererseits eine dunkle Ahnung davon, dass dem Aufgeklärtsein deutliche Grenzen gezogen sind, die ungleich machtvoller sind als all die kleinen, lächerlichen Grenzziehungen menschlichen Ordnungswillens und seiner entsprechenden Systeme.

Am Beginn des Schaffens von Neo Rauch vermitteln sich diese grundsätzlichen Gedanken noch vergleichsweise zurückhaltend. Ein frühes Bild trägt den Titel *Das Haus*. Was es zeigt, ist ein kleines Gebäude im Schatten einer gewaltigen Wand, einer Mauer des Stummseins und des Schweigens. Ein anderes Werk sagt *Staudamm* (S. 139) und lässt an verdrängte Situationen und unterdrückte Spannung denken, die sich in freier Energie entfalten könnte. Im Lauf seiner künstlerischen Entwicklung legt Neo Rauch dann mehr und deutlichere Spuren. Figuren und Figurenkonstellationen werden erkennbar, die in ihren angedeuteten Handlungen bekanntes Geschehen spiegeln, vielleicht sogar zitieren. Sie treten mit diesen Zitaten in Kontakt mit bekannten Kontexten, die sich die westliche Kultur im Lauf ihrer Entwicklung geschaffen hat, die sich aber auch der Einzelne zurechtgezimmert hat, bevor die Bilder diese Kontexte hinterfragen und durcheinanderwirbeln.

Nach wie vor geht es Neo Rauch darum, eine Balance zwischen individuellem und kollektivem Handeln herzustellen. Dazu verwendet der Künstler eine Sprache, die sich in einer zeitlosen Geschichtlichkeit artikuliert, um jenseits alles Erzählerischen – vergleichbar der vermeintlichen Hermetik eines gegenstandslosen Bildes – eine grundsätzliche, bisweilen sogar existenzielle Lesart anzuregen. Vordergründig einer historischen Zeit verbunden, bei genauerer Betrachtung jedoch der Zeit enthoben, lässt sich in Neo Rauchs Malerei eine Gesellschaftskritik erkennen, die aus dem Abstand des scheinbar Unzeitgemäßen heraus umso kraftvoller argumentiert. In ihrer zunächst Fremdheit hervorruhenden Wirkung ermöglichen die Bilder die aktive Auseinandersetzung mit starr gewordenen Denk- und Handlungsformen, sie fordern mit ihrem dystopischen Potenzial die kritische Befragung von unrechtmäßig besetztem Bildvokabular heraus und plädieren damit letztlich für eine ästhetische Vorurteilsfreiheit.

BERNHART SCHWENK

Kurator Pinakothek der Moderne, München



Das Haus, 1996, Öl auf Leinwand, 196 × 137 cm



Quecksilber, 2003, Öl auf Leinwand, 50 × 40 cm



Überstage, 2010, Öl auf Leinwand, 300 × 250 cm



Das Blaue, 2006, Öl auf Leinwand, 300 × 420 cm



Kalimuna, 2010, Öl auf Leinwand, 300 × 500 cm



Fastnacht, 2010, Öl auf Leinwand, 250 × 300 cm



Das Haus, 1996, Öl auf Leinwand, 196 × 137 cm

Das Haus, 1996

Es gibt Träume und es gibt Träume. Die gewöhnlichen drehen aus dem Stoff des Lebens wunderliche Kurzfilme, aber mitunter tauchen auch solche von rätselhaft-kristalliner Klarheit auf mit der Kraft von Gesichtern. Und es gibt Bilder und es gibt Bilder. Die einen sperren sich gegen den ersten Blick, andere scheinen auf ihn gewartet zu haben. Vor dem *Haus* stand ich mit offenem Mund. Fiel hinein wie in einen Traum von der zweiten Art. Was ist an diesem Bild, das mich so anspricht, fragte ich mich, als ich es zum ersten Mal sah, und weiß es noch immer nicht.

Das Haus – mit dem Titel versucht der Maler den Blick des Betrachters auf das Geschehen am unteren Bildrand zu lenken: Ein Stapel Bauholz liegt da, bunte Vierkantstäbe, an Zündhölzer erinnernd. Aus ihnen errichten drei winzige Bauschaffende „das Haus“, das eher eine Baracke zu werden verspricht oder ein Kirmeszelt unter Bäumen, denn sie bauen eine Bühne hinein, vielleicht auch eine perfide Zwischendecke, unter der aufrecht zu stehen unmöglich wäre. Die Szene wirkt eher skizzenhaft als detailliert ausgeführt, das Haus ist eher Idee und Modell als robuste Tatsache. Siedler bauen so. Vor allem aber ist das Haus bedroht vom dunklen Massiv aus lotrechten Pinselstrichen, das den riesigen Rest des Hochformats füllt und die kleine Szene im unteren Viertel förmlich niederdrückt.

Und ein Weg ist da, mitten hinein in das dunkle – ja was? Himmel? In den Himmel ragenden Buchenwald? Oder den Epochenvorhang, der das Werk des Malers in ein Vorher und Nachher teilt? Drängt hier nicht frisch ins Bild, was dieses Werk bald prägen wird, das üppig figurative, farbig Erzählerische? Ein Fenster ins Atelier also, der Maler gestattet einen Blick darauf, wie das Eigentümliche in sein Werk einzieht. Oder ein Bild für das Malen überhaupt; die Membran zwischen der Sichtbarkeit des Bildes und seinen dunklen Quellen.

Das alles mag so sein oder auch nicht. Weitere Bilder, entzündet am Bild. Prismatische Streueffekte. Sicher scheint nur, es ist die starke, kreatürliche Spannung, welche die Wirkung des Bildes ausmacht: In die große Schwärze, in ein Bild, das ohne Erzählung auskommt, ohne Farben und Menschenwerk, das fast abstrakt ist, steigt Erzählmagma auf, schießt Farbe hinein. Sich ein Haus bauen am Fuße des Nichts, im Schatten der Abstraktion. Ist es das – das Humanum?

Vorsicht! Es war, dem Titelwegweiser zum Trotz, nicht „das Haus“, das den ersten Blick auf sich zog, es war das Massiv. Das Chaos in seiner kosmischen Schwärze ist das Urfaszinosum. Wieder Vorsicht! Denn auch das ist wahr: Ohne das Haus wäre das Chaos bloß ein Farbfeld, ein

schwarzer Rothko. Wie fragil auch immer, wie zwiespältig sein Zweck – der Bau geht voran. Noch ist das Haus leer und die Antimaterie übermächtig, doch bald wird es sich füllen. Der Vorhang wird sich heben, das Chaos sich lichten, die von Malern und nicht nur von ihnen gelöschte Genesis sich wiederbeleben. Ein Verkündigungsbild.

WOLFGANG BÜSCHER
Journalist und Autor



Modell, 1998, Öl auf MDF, 160 × 105 cm

Modell, 1998

Mit dem Bild *Modell* erreichen Neo Rauchs strategische Bildfindungen einen Kulminationspunkt. Hier wird deutlich, dass sich seine surreal anmutende Bildwelt einem schwer durchschaubaren Spiel mit Figuren und Kulissen, Zeichen und Zitaten verdankt. Der Einstieg in die *Modell*-Bildwelt erfolgt durch das Fenstermotiv, sieht man hier doch wie aus einem Zugfenster in eine Landschaft hinaus, die sich bei genauerer Betrachtung als höchst artifizuell entpuppt. Der flüchtige Moment des Blickes aus dem Fenster steht dabei in einem merkwürdigen Verhältnis zur Arrangiertheit der Situation in der Außenwelt.

Im Mittelpunkt steht das zentralperspektivisch erfasste Modell einer mit Wohnblocks bebauten Landschaft. Bei näherem Hinschauen entdeckt man innerhalb dieses zunächst banal erscheinenden Motivs rote Geschosspitzen im Grün des Rasens, die dem Modell seine Unverbindlichkeit nehmen und von denen trotz ihrer kaum wahrnehmbaren Größe eine subtile Bedrohung auf das gesamte Bildgeschehen ausstrahlt. Dieses wird dominiert von Personen, die sich durch ihre grafische Gestaltung, den Sockel und den weißen Laschen als Figuren aus einem Ausschneidebogen entpuppen. Durch ihre Präsenz verbreiten sie eine nachhaltige Unsicherheit: Die erste Figur ist ein Uniformierter, der sich auf dem unteren Teil des Fensterrahmens balancierend mit einem Flammenwerfer nach rechts auf eine andere Figur zubewegt. Diese bildet eine Einheit mit einer Geschosspitze und einem quadratischen Zeichen, scheint sich aber weiter hinten am Rande des Modells aufzuhalten. Hinter dem Modell beziehungsweise oberhalb des Flammenwerfers stößt man auf das dritte Motiv, zwei Männer, von denen der eine dem anderen mit ausgestrecktem Arm zeigt, was sich in Blickrichtung des Betrachters befindet: ein weiteres Exemplar des Emblems. Vom rechten Bildrand beschnitten findet sich eine weitere Variante dieses Zeichens, zusammen mit einem überdimensionalen M, das nicht nur den Beginn des Bildtitels bildet, sondern auch weitere Lesarten offen hält.

Die Spielfiguren, die mit ihren Aktivitäten das Bildgeschehen beherrschen, besitzen unabhängig von ihrer Position auf der Bildfläche etwa die gleiche Größe. Dies führt zu einer erheblichen Irritation der räumlichen Wahrnehmung des Bildgeschehens, da das Bildpersonal nicht der perspektivräumlichen Verkürzung folgt, was den Charakter ihrer Austauschbarkeit verstärkt: Die Bewohner – oder sind es Invasoren? – erweisen sich als Stereotypen, deren Existenzberechtigung sich in ihren jeweiligen Funktionen erschöpft. Das Bild wird einmal mehr zur Bühne, auf der die Agierenden beliebig hin- und hergeschoben werden können, ohne

dass ein Handlungszusammenhang zwischen ihnen erkennbar wäre. Es wird zum Sinnbild für die Überlegungen des Malers, seinem Bildpersonal auf der Bildfläche – oder in seiner Bild-Welt – Positionen zuzuweisen, wobei sich diese Planspiele endlos fortsetzen ließen.

Ob Landschaft oder Personal: Nichts scheint hier gewiss. Die Außenwelt entpuppt sich als Traumwelt. Und sie greift auf den unmittelbaren Raum des Betrachters über. Denn das Fenster trennt beide Räume, den des Betrachters von dem des Betrachteten, nicht wirklich: Der Mann mit dem Flammenwerfer befindet sich bereits auf der Schwelle und trägt das Bildgeschehen in den Realraum des Betrachters hinein. Die wie eine Bühne gestaltete Welt jenseits des Fensters greift an dieser Stelle auf uns über und wird zur unmittelbaren Bedrohung. Oder es ist alles ganz anders: Beim Blick durch das Fenster träumen wir uns in die vor uns liegende Welt hinein. Aber auch dies kann nur ein Traum sein.

HOLGER BROEKER

Kurator Kunstmuseum Wolfsburg



Sucher, 1997, Öl auf Leinwand, 60 × 45 cm

Sucher, 1997

Ein Bild des Hörens, ein Bild des Suchens:

Ein Bild von Künstler und Kunst.

„Eine Straße musst du gehen, die noch keiner ging zurück“: Zielstrebig, in lächerlich weiter Hosenträgerhose eilt er dahin in eine graue Mal-Zukunft, in vermintem Gelände, mit dem Suchgerät auf der konzentrierten Hör-Suche nach der entscheidenden Explosion, die alles radikal verändern könnte, dies doch aber nicht soll (S. 31). Dabei fällt ihm nicht auf, dass der große Knall ja schon stattfindet, dass der Geistesblitz zündet, dass der Meteor einschlägt. Aber die Staffelei (ist es überhaupt eine?) und die durch hellen Schein isolierten Farbtöpfe (sind es überhaupt welche?) – alles ist mehrere Nummern zu groß für das horchende Männchen, der Komet (ist es überhaupt einer?) trifft eigentlich fast daneben, er trifft nicht ganz, ein bisschen Staub des Universums scheint das Bild doch eingefangen zu haben.

Selbstzweifel und Selbstgewissheit in Balance:

Das ist Kunst. Muss man noch mehr sagen?

ULF KÜSTER

Kurator Fondation Beyeler, Riehen/Basel

Sucher, 1997

Sucher ist ein kleines Bild, vergleichsweise skizzenhaft und einfach gebaut (S. 31). Es kommt mit weniger als zehn Farbtönen aus, einer einzigen Figur und vier Requisiten: ein Topf Grün, ein Topf Gelb, eine Staffelei und ein Metall-detektor samt Kopfhörer, wie ihn Schatzsucher, Grabräuber und Minenräumer verwenden. Es ist ein Kabinettstück, in dem es um das Künstlerleben geht, wie Neo Rauch es begreift. Schwer zu sagen, ob es mit den Klischees spielt oder grundehrlich um Positionsbestimmung ringt. Es ist 1997 entstanden, als sich die ersten Erfolge einstellen.

Der Mann am Gerät trägt eine Diensthose, erkennbar am y-förmigen Träger. Ihr fahles Olivgrün wirkt militärisch, aber es ist auch die übliche Farbe für Werkzeugmaschinen und Ölsockel – mithin ein ganz vertrauter Ton im mitteldeutschen Wenderevier, das Rauch geprägt hat. Der Kerl, der da den Weg abtastet, ist offenkundig Maler, auch wenn seine Staffelei viel zu groß für ihn ist. Er müsste über sich hinauswachsen, um ein Motiv auf die Leinwand zu platzieren. Die Grundierung ist so grün wie die Hose, ist so grün wie das Land: kein Bild zu sehen.

Die Suche mit dem Metalldetektor muss systematisch erfolgen, sonst wird sie gefährlich oder zum reinen Glückspiel, je nachdem, ob man nach Tretminen oder Preziosen fahndet. Hier jedenfalls scheint sie vergebliche Mühe zu sein. Eine Lichterscheinung rauscht über den Himmel, trennt das Trübe vom Klaren und scheint dabei auf magische Weise den fürs Motiv bestimmten gelben Farbtopf zu berühren, der vor Erregung gleich eine kleine Pigmentwolke emittiert. Wir fürchten, der Sucher wird von all dem nichts bemerken, auch wenn ihn ein Widerschein des Lichts, von der freigesetzten Farbe reflektiert, am Rücken trifft. Gleich wird er wohl, brav der Perspektive gehorchend, kleiner werden, dann dem Pfad folgend um die Ecke marschieren – und verschwinden.

Es geht hier offenkundig um das Verhältnis der Konstante Arbeit (Stetigkeit, Dienst, Handwerk) zur Inspiration als der Unbekannten, ohne die Großes in der Kunst eben nicht entsteht. Das Problem ist so altmodisch, dass eigentlich keiner mehr darüber nachdenken möchte. Für Rauch aber ist es existenziell. Es gibt dieses Neben- und Durcheinander von Produktion und Eingebung, Erweckung, Be-seelung. Es gehen 1000 Maler los, 999 verschwinden hinter der Biegung. Der Künstler hier ist gerüstet und fleißig, aber sind seine Mittel tauglich, sein Eifer gut ausgerichtet? Im Moment erscheint er uns als fehlgeleiteter Wurm, taub und blind für höhere Mächte. Aber ein einziger Blick ins Licht – und er wird selbst eine.

TIM SOMMER
Chefredakteur *Art*



Paranoia, 2007, Öl auf Leinwand, 50 × 150 cm

Paranoia oder: Der Schatten der Bedeutung

In seinen Äußerungen spielt Neo Rauch den Stellenwert des narrativen Inhalts seiner Bilder gern herunter. 2007 gestand er: „Ich will nicht verhehlen, dass mir jene Betrachter die willkommendsten sind, die meine Bilder vorrangig als Malerei wahrnehmen und die Erzählstruktur nur bei Bedarf oder im günstigsten Falle vollkommen unbewusst nachspüren. Ich selbst verhalte mich vor Tintoretto oder Beckmann ja schließlich auch nicht anders.“¹ Für ihn haben die Figuren eine malerische, keine anekdotische Logik: „Nein, die Figuren sind gewissermaßen gleichrangige Bedeutungs- und Ausdrucksträger mit Spielzeugautos, Kochtöpfen und Schubladen. Es gibt eigentlich keinen Unterschied in der Intensität der malerischen Durchdringung und wenn, dann geschieht es nicht, um einer Figur zu mehr Bedeutung zu verhelfen, sondern weil das Bild in diesem Bereich ein dichteres Gewebe verlangt. Es geht mir darum, dass die Elemente des Bildes, Farbe, Form, Verschachtelung des Interieurs, diesen Eindruck der Spannung kurz vor der Entladung suggerieren.“² Das mag für einen Großteil des Werks gelten, das Ende des vergangenen, Anfang des jetzigen Jahrhunderts, etwa zwischen 1995 und 2003, entstanden ist, als Motive und Räume typischerweise flach, oft nur mit minimalen oder ohne Schatten gemalt waren. Seit 2003 jedoch arbeitet Rauch vermehrt mit Schatten, was in verstärktem Maße ein erzählerisches Moment suggeriert oder impliziert. Seine Figuren bevölkern mittlerweile einen glaubwürdigen Raum, keinen unendlichen, aber so glaubwürdig wie der einer Theaterbühne; auch seine Figuren wirken glaubwürdig, selbst wenn sie Beschäftigungen nachgehen, die sich einer logischen Interpretation entziehen.

Überdies suchte man verständlicherweise nach einer Erklärung für die Vielzahl der Figuren in den Bildern. (Vielleicht sollte man sich für die Antwort einmal wieder Tintoretto und Beckmann anschauen?) Rauch räumte ein: „Die gelegentlich kritisierte Überfülltheit meiner jüngeren Leinwände lässt viele Interpreten nach Luft schnappen und legt ihnen den Verdacht nahe, mir seien die Zügel völlig entglitten. Es handelt sich allerdings hierbei um einen hohen Füllstand der Schleusenkammer, dem – das spüre ich deutlich – in naher Zukunft ein Abströmen in neue Kanäle folgen wird. Vergleichbares erfuhr ich 1992, in dem die Staumasse in den großen Rundbildern zur Gerinnung kam.“³ Ohne Schatten fühlte man sich bei Rauchs „Panoramen“ wohl an die dekorativen Tapeten erinnert, die Ende des 18. Jahrhunderts in Europa en vogue waren. Mit Schatten,

aufziehenden Wolken, geheimnisvollen Schlupfwinkeln und Einblicken in den Raum jenseits des Bildrahmens kommen seine Bilder wie barocke Allegorien daher – Rätsel, die den Betrachter in ein faszinierendes Ratespiel verwickeln, Fragen ohne richtige Antworten. Ein Schlüssel, möchte man meinen, ist der Titel.

„Die Titelfindung ist nicht selten ein mühsamer Prozess, denn mein Interesse am etymologischen Wurzelwerk auch des banalsten Begriffs führt mich in Bedeutungssedimente, die den Intentionen des Malerischen mitunter unerwartete Impulse zusenden. Zuweilen jedoch vermag ein Wort ein Bild auszulösen! Es kommt vor, dass ein Wort einen unheimlichen atmosphärischen Sog in Richtung eines sich wie von selbst erzeugenden Bildes entwickelt, dem ich dann nur noch ordnend zu assistieren habe. Solche Momente sind kostbar, und sie binden mich noch enger an meine Muttersprache, denn nur hier sind derartige Erfahrungen möglich.“⁴

Paranoia, der Titel des für die Ausstellung *Para* im Metropolitan Museum of Art 2007 geschaffenen Werks, ist so ein Wort mit atmosphärischem Sog (S. 34/35). Als Denkblase oben auf der Leinwand durchzieht es das Bild mit Unbehagen, vielleicht sogar Grauen. Wer könnte dem Impuls widerstehen, das Bild zu interpretieren? Ist das nicht ein Maler in seinem Atelier, in einem T-Shirt mit dem Titel seiner Ausstellung auf der Brust? Stehen da nicht Leinwandrollen in der Ecke, die Bücher des Künstlers im Regal? Warum hat man sich versammelt, was geht hier vor? Die gesamte Aufmerksamkeit richtet sich auf den provisorischen Altar, wo zwei Kerzen das jüngste Werk erleuchten, das gleich enthüllt wird und noch hinter einem Vorhang verborgen ist. Die Autoritätsperson – Vater, Kritiker, Galerist, Kurator? – lehnt sich erwartungsvoll vor; die Frau – Ehefrau des Künstlers, seine Muse, Gefährtin, Assistentin? – wartet mit gezücktem Stift und Block gespannt auf ein Wort; der Künstler versucht keine Gefühle zu zeigen, indem er seine Hände in die Hüften stemmt. Mit dem Titel, der auf dem Gemälde zu lesen und der sogar unterstrichen ist – *Paranoia* – nennt Rauch die Gemütslage beim Namen. Man muss kein Psychologe sein, um zu erkennen, dass Rauch von der Beklemmung spricht, die wohl jeden befällt, wenn er einem kritischen Publikum sein Werk präsentiert; wie so viele seiner Bilder erzählt auch dieses von den Problemen schöpferischer Tätigkeit.

„Bei aller Lust an der Interpretation soll doch der Malerei das Privileg vorbehalten bleiben, das Nichtverbalisierbare in eine sinnfällige Struktur zu fügen. [...] Auf mich wirkt Malerei immer dann am stärksten, wenn sie mit der absichtslosen Selbstverständlichkeit eines Naturereignisses auftritt und mir einen Erkenntnisgewinn über den Antrieb des Staunens und der sinnlichen Erfahrung einspielt.“⁵

Auch Francis Bacon war bekannt dafür, dass er deutliche Erklärungen verweigerte. Oft erläuterte er, er versuche, den Intellekt des Betrachters zu umgehen, um direkt mit dessen limbischem System zu kommunizieren, „um die Ventile des Gefühls zu entriegeln“.⁶ Bacon hatte jedoch die Abscheu der Moderne vor Illustration und Anekdote geerbt und lebte in einer Zeit, als in Europa und in den USA die Abstraktion die Malerei beherrschte. Nach Bacons Tod 1992 konnten Betrachter und Kritiker freimütig gestehen, dass seine Gemälde faszinieren, nicht trotz der Tatsache, dass sie sein Leben, seine Situation und seine Überzeugungen spiegelten, sondern weil sie so viel über die europäische Geschichte zu Bacons Zeit und seine eigene, besondere Situation verraten. Sollten wir in unserem postmodernen Zeitalter Rauch nicht um Erlaubnis bitten können, an seinem bemerkenswerten Œuvre aus denselben Gründen Gefallen zu finden?

GARY TINTEROW

Kurator The Metropolitan Museum of Art, New York

Anmerkungen

1 „Interview mit Neo Rauch“, April 2007, in: *Neo Rauch – Para*, hrsg. von der Galerie Eigen + Art, Leipzig / Berlin, Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art, New York, Max-Ernst-Museum, Brühl, Köln 2007, S. 111.

2 „Gespräch Klaus Werner und Neo Rauch am 18. Februar 1997“, in: *Neo Rauch – Manöver*, Ausst.-Kat. Galerie Eigen + Art, Leipzig, 1997, S. 6.

3 Interview 2007 (wie Anm. 1), S. 112.

4 Antwortbrief von Neo Rauch, in: Alison Gingeras, „Neo Rauch. A Peristaltic Filtration System in the River of Time“ in: *Flash Art*, 35, 227, November / Dezember 2002, zit. nach New York 2007 (wie Anm. 1), S. 94.

5 Interview 2007 (wie Anm. 1), S. 111 und 112.

6 Interview Francis Bacon und Melvyn Bragg, in: *The South Bank Show*, London Weekend Television, 1985.



Alte Verbindungen, 2008, Öl auf Leinwand, 250 × 300 cm



Kühlraum, 2002, Öl auf Leinwand, 210 × 300 cm



Reflex, 2001, Öl auf Leinwand, 210 × 250 cm



Etappe, 1998, Öl auf Leinwand, 200 × 300 cm



Armdrücken, 2008, Öl auf Leinwand, 50 × 40 cm



Sekte, 2004, Öl auf Leinwand, 250 × 210 cm



Der Laden, 2005, Öl auf Leinwand, 210 × 300 cm



Demos, 2004, Öl auf Leinwand, 300 × 210 cm



Revo, 2010, Öl auf Leinwand, 300 × 500 cm



Die Lage, 2006, Öl auf Leinwand, 300 × 420 cm



Schöpfer, 2002, Öl auf Leinwand, 210 × 250 cm



Der Gärtner, 2007, Öl auf Leinwand, 50 × 40 cm



Der Altar, 2008, Öl auf Leinwand, 250 × 210 cm



Glück, 2006, Öl auf Leinwand, 40 x 50 cm



Einkehr, 2003, Öl auf Leinwand, 50 x 40 cm



Mars, 2002, Öl auf Leinwand, 250 × 210 cm



Das Unreine, 2004, Öl auf Leinwand, 270 × 210 cm



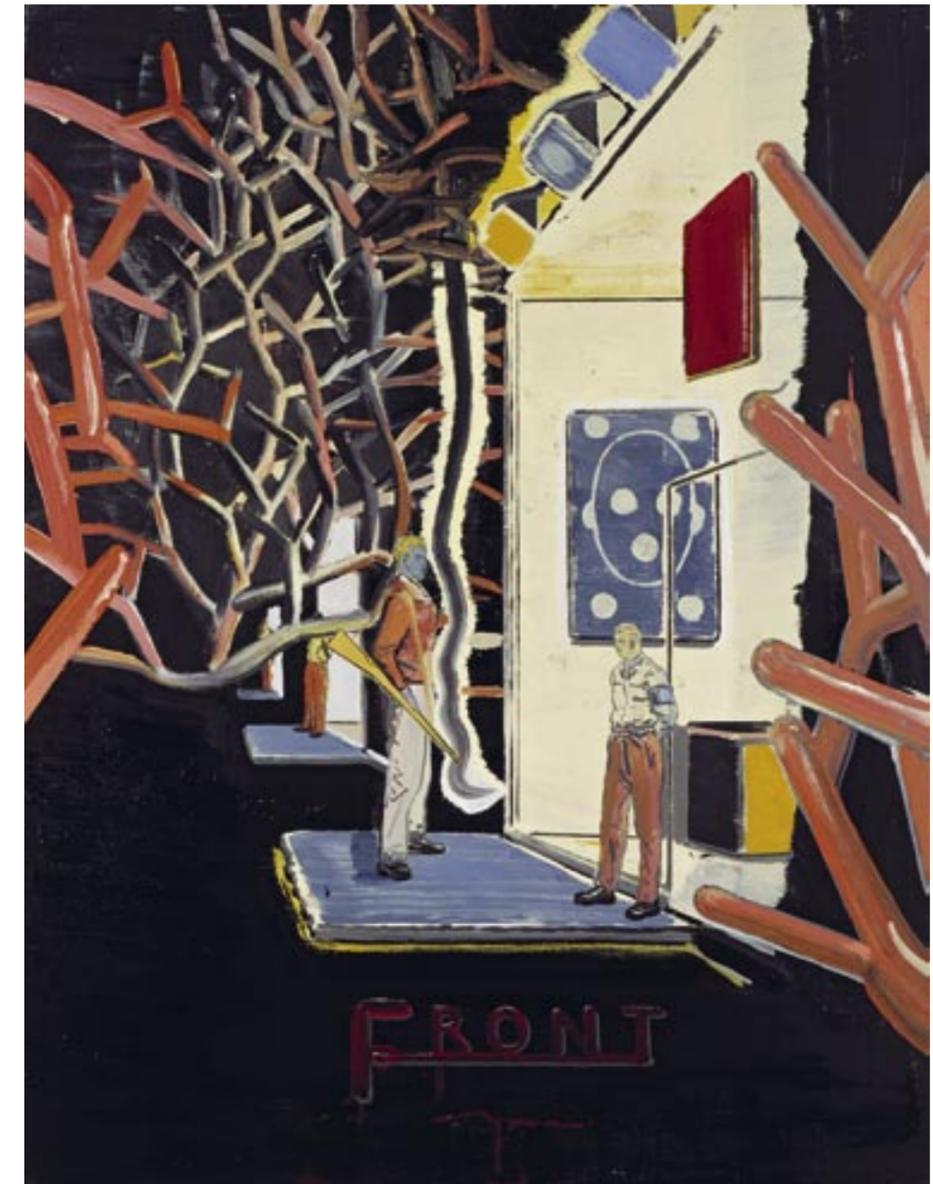
Entfaltung, 2008, Öl auf Leinwand, 300 × 250 cm



Schicht, 1999, Öl auf Leinwand, 200 × 180 cm



Energiebild, 1997, Öl auf Leinwand, 260 × 200 cm



Front, 1998, Öl auf Leinwand, 120 × 90 cm



Wahl, 1998, Öl auf Leinwand, 300 × 200 cm



Haus I, 1995, Öl auf Papier auf Leinwand, 125 × 162 cm



Grund, 1993, Öl auf Leinwand, 250 × 190 cm



Taufe, 1994, Öl auf Leinwand, 250 × 190 cm



Vorhut, 2003, Öl auf Leinwand, 210 × 160 cm



Schilfland, 2009, Öl auf Leinwand, 211 × 300 cm



Wächterin, 2009, Öl auf Leinwand, 160 × 50 cm



Sänger, 2009, Öl auf Leinwand, 160 × 50 cm



Gefangene, 2007/08, Öl auf Leinwand, 90 × 120 cm



Laube, 2008

Ich schaue von meiner Hollywoodschaukel aus in Neos Atelier, also in seinen Garten. Ich genieße meine exponierte Nachbarschaftslage.

Eine Frau und zwei Männer vor einer gut gepflegten Laube im Spätsommer? Wer zeigt hier Dr. Daniel Gottlob Moritz Schreber und Turnvater Friedrich Ludwig Jahn den Weg? Ein Fleckchen in bester Kleingartentradiation, wie gemacht zur Kunst der Kontemplation durch verwurzelnde hochzufrieden stellende meditative Erdarbeit. Eine Brandstifterin lädt in aller Beschaulichkeit zur Zündung eruptiver Gedankengänge und Handlungsoffensiven ein. Selbst Turnvater Jahn hat sich als Mimikri eine Matte wachsen lassen, um seinen ständigen Reinkarnationen als Turnvater, Aerobic- und Fitnessking, Yogaguru, Pilates- oder Jugendnachwuchstrainer gerecht zu werden. Es fällt ihm offensichtlich schwerer, den Körperkult zu zelebrieren, als dem schlanken Dr. Schreber, der die Gartenarbeit als tief greifendere Besinnung erkannt hat: Ja, die Bierchen nach dem Training bei tieferschürfenden Weltrettungsgesprächen fordern ihren Tribut. Beide verhandeln offenbar über die grüne Schlange aus dem hintergründigen Lavagarten der Lüste – ist es eine grüne Mamba oder eine Blindschleiche?

Ich schaukele noch ein wenig hin und her, amüsiere mich über die Kerls, finde Yin und Yang an der Laube: also, alles in Ordnung? Ich schnuppere nach dem Kartoffelfeuer in herbstlicher Ferne. Selbst Dr. Kack mit Nietzschebart kann mich nicht aus meiner zuversichtlichen Stimmung bringen, denn die Fackelträgerin steht aufrecht.

ROSA LOY
Künstlerin



Der nächste Zug, 2007, Öl auf Leinwand, 150 × 200 cm

Zug um Zug

Wer die letzten Jahre der künstlerischen Produktion von Neo Rauch summarisch überblickt, wird unschwer konstatieren können, dass sich das Ausmaß der bildinternen Komplexität ebenso wie der Grad der motivischen Selbstreferenzialität beständig erhöht haben. Die großformatigen Tableaus gleichen nun imaginierten Schaubühnen, auf denen endzeitliche Menschheitsgrotesken zur Aufführung gelangen. Deren Fundus an Gestalten, Kostümen und Requisiten ist schier unerschöpflich. Es scheint, als seien die Koordinaten der eigenen Biografie – mit ihrer Bindung an bestimmte Zeiten und Orte – zunehmend als zu eng empfunden worden und wären einem eruptiven Ausgreifen auf tiefer liegende Sedimente der Geschichte, der Topografie, der transrationalen Zusammenhänge gewichen. Unter diesem Blickwinkel verwundert es nicht, dass freigelegte Mammutzähne die Szenerie ebenso bestücken wie die Hinterlassenschaften napoleonischer Söldnerheere oder Flügelpommes beider Weltkriege. Auch zackiges Protoplasma erobert sich auf diese Weise bildnerische Realität; springendes Quecksilber, halluzinatorische Pilzkulturen, Alraunewurzeln und aufsteigende Dämpfe komplettieren diese alchemistischen Arsenale und verweisen allesamt auf den Umstand, dass der aufklärerischen Vernunft nur mehr eine Nebenrolle bei der Inszenierung des menschlichen Welttheaters zukommt. Insofern versteht Neo Rauch sich sowohl bewusst als auch unbewusst als Deuter und Medium gegenwärtiger Standortbestimmungen der *Conditio humana*, und je ungewisser deren Ergebnisse ausfallen, desto opulenter bevölkert er die Möglichkeitsräume seiner maleischen Gegenwelten.

In diesem Zusammenhang erweist sich der Werkkomplex *Para*, der im Jahr 2007 anlässlich einer Ausstellung im Metropolitan Museum New York entstanden ist, als signifikantes Beispiel, deutet doch bereits der Titel programmatisch in Bezirke einer Zwischen-, Neben- und Überrealität. Die daraus ausgewählte Arbeit *Der nächste Zug* bietet sich dem Betrachter vorerst vergleichsweise unkompliziert dar (S. 94/95): Zwei männliche Protagonisten, gekleidet in festliche, zugleich operettenhafte Smokings, haben sich nach einem gesellschaftlichen Auftritt erschöpft zurückgezogen und rekapitulieren rauchend die Lage. Der Jüngere von beiden trägt, wie oft bei Neo Rauch, selbstporträthafte Züge und scheint eines Ratschlags bedürftig; der Ältere, in sich versonnen und zeitenfern, demonstriert die Rolle des väterlichen Freunds. Die Szene spielt in einer Mischung aus Wohnraum und Atelier; auf der Bettstatt im Hintergrund lagern torsohaft weibliche Geschöpfe, deren schimmernde Haut Impulse eines längst erloschenen Begehrens

aussenden, und zur Linken schwebt über einem aufgeschlagenen Folianten und einer karmesinroten Noppenform die Palette des Malers wie das Utensil eines lange nicht betriebenen Tagwerks. Das farbliche Zentrum aber bildet die großflächige Rückwand in lichtem Orange; ihr kontrastiert eine wuchernde Schwärze, vor der sich wehende Vorhänge und aufsteigender Zigarettenrauch menetekelhaft abzeichnen. *Der nächste Zug* bezieht sich offenkundig auf die dargestellte Tätigkeit des Rauchens, verweist aber zugleich auf die Ebene einer anstehenden Entscheidung und eines nötigen strategischen Manövers, dessen Konsequenzen noch nicht absehbar sind und dessen Unausweichlichkeit doch schon auf allen Beteiligten lastet. So gesehen, handelt es sich hier zweifellos um eine künstlerische Selbstvergewisserung, die eine Bilanz des zurückgelegten Weges ebenso einschließt wie das dringliche Befragen der künftigen Ausrichtung und die sich im Werk Neo Rauchs immer dann findet, wenn für veränderte Energieströme eine neue Form der Gestaltung gefunden werden muss. All die damit verbundenen Implikationen des Entweder-oder und des Sowohl-als-auch schwingen dabei flüchtig im Raum, verdichten sich zur tradierten Wahl des Helden zwischen Tugend und Laster und münden schließlich in den klingenden Imperativ, der von Rilke bis Sloterdijk tönt: „Du musst dein Leben ändern!“

Bezogen auf die Situation Neo Rauchs in dieser Zeit könnte das bedeuten, dass seine Rolle als Protagonist und Professor der Neuen Leipziger Schule ihm zwar gesellschaftlichen Erfolg beschieden hat, sein künstlerisches Sensorium aber unbeirrt und wach die Notwendigkeit einer Veränderung anzeigt. In solcher Lage steht immer auch eine umfassende Herkunftsbefragung an – die im gleichen Jahr entstandene Arbeit *Vater* (Kat. Leipzig, S. 101) zeigt den Künstler mit einem zwergenhaften Friedrich Nietzsche im Arm –, und insofern könnte das bärtige Gegenüber hier einen weiteren produktiven Ahnen der sächsischen Mentalitätsgeschichte zitieren, nämlich Max Klinger, dessen figurativer Symbolismus schulbildende Wirkung hatte und der durchaus als geistiger Begründer der Leipziger Malerei gelten kann. Zu welchem Zug dieser über Zeiten und Räume hin agierende Spiritus Rector im konkreten Fall raten wird, bleibt weithin offen. Möglicherweise stärkt er den Mut zur künstlerischen Autonomie – was letztlich zur Reduzierung der Lehrverpflichtungen Neo Rauchs an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig führen wird; ganz sicher aber betont er den Freiraum der malerischen Möglichkeiten, dem sich diese Arbeit verdankt und der sich in der Konzentration auf eigene Stärken immer wieder eröffnet.

HARALD KUNDE
Kunsthistoriker



Die Stickerin, 2008, Öl auf Leinwand, 300 × 420 cm

Die Stickerin, 2008

Dort auch laufen hindurch die geschmeidigen Faden des Goldes; Und im Gewirk erhebt sich ein alertümlicher Inhalt.
Ovid, *Metamorphosen*, Sechstes Buch, Arachne

Sicher ist in Neo Rauchs metamorphotischer Malerei gar nichts. Mittels polyvalenter Bedeutungen, Allusionen und Assoziationen, rhetorischer Techniken und thematischer Verschiebungen entzieht er sich dem Zugriff der Zeitgenossen. Weder Ort noch Zeit noch Handlung und Gestalt seiner Bildwelten sind fixierbar. Der Blick des Betrachters strauchelt in den Untiefen der hybriden Kombinatorik des kalkuliert träumenden Malers, der die Beweggründe seiner bildgebärenden Imagination weise verschweigt und verschlüsselt. Jede Interpretation verwirrt sich im Sog der angespannten Ereignislosigkeit seiner opulenten Bildtableaus. Sie sind es, die sich ihm in „halbwachen Momenten, in denen sich das Treibgut in meinen Schleusenammern verfängt und zu neuen Ordnungen fügt“, als Essenz seiner Malerei offenbaren – und deren fiktive Präsenz der Erinnerung enteilt wie der flüchtige Schatten eines Traums vor Mitternacht.

So öffnet sich in einem jener halbawachen Momente auch die frontale Sicht in einen unbestimmten Werkraum hinein auf die zweifelhafte Existenz von acht Figuren bei ungewissen Beschäftigungen (S. 98/99). Allein die angekündigte Stickerin bearbeitet handgreiflich etwas, das aussieht, als wäre es gelber Fahnenstoff, der wie ein Leitmotiv das zwielichtige Geflecht der Komposition durchwirkt. Aber selbst die Tätigkeit dieser jungen Frau im zeitlosen Arbeitsgewand erzeugt Zweifel. Neben einer Assistentin, die ihr die bildbeherrschende Flagge ohne Staatssymbol hinhält, senkt sie den Kopf auf ihr Tagwerk. Doch unsicher bleibt, ob sie stickt oder stopft. Jedenfalls entwinden sich Stopfpilze dem Nähkästchengestell im Vordergrund und entfalten morphogenetischen Eigen- und Unsinn. Im Rücken der Protagonistin sitzt ein bärtiger Vordenker, der Stoff von gleichem Gelb sinnend begutachtet oder zuschneidet. Auf der anderen Seite warten drei Männer wie Schlafwandler auf die Bearbeitung ihrer monochromen Wimpel und Fahnen. Eine stramme Frauenfigur erscheint mit dem Rücken zur Wand wie die freudlose Verkehrung von Delacroix' Revolutionsbild *Die Freiheit führt das Volk*. An dieser Stelle aber führt ein barocker Halbakt, den schwellenden Rücken dem Publikum zugewandt, in Gegenrichtung in das Labyrinth der Erzählung ein. Doch was das blond gelockte Weib in Trainingshosen und Lederstiefeln über einer „ausgefransterten Partie“ des zweiteiligen Gemäldes treibt, wenn sie nicht den Schicksalsfaden der Geschichte aufrollt oder fortspinnt,

bleibt das Geheimnis des Künstlers. Neo Rauch bezeichnet seine Bilder schlicht als Allegorien. So muss es sich bei der modernen Parze am linken Rand, die die Bildlogik unwiderlich sprengt, um eine Schlüsselfigur handeln. In ihrer Attitüde klingt das mythologische Ur- und kunsthistorische Vorbild der spinnenden Frau an: Arachne, die kunstfertige Rivalin Athenas im Weben und als Spinnerin die Hauptfigur im ersten Fabrikraum der neueren Kunstgeschichte, in Velázquez' Spätwerk *Die Fabel der Arachne*. Doch der Leipziger Maler erzählt keine spätantiken Ovid-Geschichten mehr, sondern spiegelbildlich immer nur die eigene. Er lässt am Stoff der Malerei in einer zeitgenössischen Kunst- und Konzeptwelt arbeiten. Auf seinen Bühnen flicken fleißige Arbeiter am Zeug des Malers. Wo Velázquez mit breitem Torbogen Einsicht in die göttliche Wirkwelt gewährt, verschließt Rauch mit einer engen Tür jeden Ausweg aus seiner privaten Mythologie. Dem Betrachter bleibt nichts anderes übrig, als dem roten Faden zurückzufolgen, den der vorangegangene Maler ausgelegt hat. Und so nähern wir uns zweifelnd den verdeckten Quellen der Inspiration eines der großen Allegoriker der Gegenwart.

ULRIKE LORENZ

Direktorin Kunsthalle Mannheim

Die Stickerin, 2008

Im schlicht gekalkten Hinterraum des großen Vereinslokals – Am Wiesengrund – befindet sich die Abteilung Pilgertum und Straßenkampf (S. 98/99). Eine kleine Gruppe Heimattreuer hat sich zur ehrenamtlichen Nacharbeit versammelt. Ornamenthaft fügen sie sich in den Raum und in ihre Bestimmungen. Eine Harmonie, die nur im Detail aufbricht und in den Attraktionen der Eigentümlichkeit schleichend und fast unmerklich von Sinn in Nichtsinn übergeht.

Bei der Arbeit wird oft gesungen. Altes Liedgut und selbst Erdachtes, und wenn der Text fehlt, wird gesummt. Manchmal legt der alte Anton eine seiner Schallfolien auf. Das knistert so schön in den alten Rillen, wie ein Feuerchen, und der Pilgerchor aus *Tannhäuser* klingt dann wie von Ferne her ins Zimmer. Doch im Moment ist Stille. Es ist mal wieder spät geworden. Der Kneipenkrawall aus den Nachbarräumen ist in Gemurmeln übergegangen, und die letzten Lokaläste werden in die Nacht geschickt.

„Wann gait's nu lous“, fragt der stets trunken Student Anselmus mit schlesischem Akzent. Er hat in allen Fakultäten viel Wein und Wissen aufgesogen und zeigt nun wie kein anderer die enge Nachbarschaft von Drama und Komödie. „Sogleich, sogleich“, flüstert die schöne Serpentina, die schon hundert Meter Fahnenbaum mit rauschgetränktem Garn umstickte, und dankbar nickt ihr die Gehilfin zu. Selbst die Fahne scheint nun los zu wollen, um mit frischem Tuch und blanker Spitze die unbestimmte Dunkelheit zu schneiden. Gelb und Grün, das klingt für Synästhetiker wie strahlendes C-Dur. Das leuchtet wie Mut und Leben. Das werden die Leute verstehen.

Wir brauchen entfesselte Geister. Erst geht's die alten Pilgerwege lang, dann in die Straßen, in die Häuser, die Salons. Für die Blinden singen wir und für die, die schwer hören, schreien wir. Für die, die nichts verstehen wollen, hat Bruder Lindhorst was zusammengebraut. Da gibt es kein Entkommen. Das dionysische Befreiungskomitee hat viele Mittel. Die feine Handarbeit ist stets der Anfang, dann kommt Musik und dann die harten Sachen.

TILO BAUMGÄRTEL

Künstler



Vorführung, 2006, Öl auf Leinwand, 300 × 420 cm

Vorführung, 2006

Als einer der großen, insistierenden Fragensteller reiht sich Neo Rauch mit seinem außergewöhnlichen Werk ein in die Riege der die Welt inszenierenden, Rätsel schaffenden Demiurgen im Künstlergewand. Wirkliches und unwirkliches Inventar nicht eklektizistisch einsammelnd, sondern dieses – zum Denk- und Bildmaterial umgeformt – in eine übergeordnete Synthese einbindend, spielt er eine aktive Rolle als rückblickender Romantiker, geheimnisvoller Symbolist, als Träume jonglierender Surrealist, oder aber er gibt den knallharten, verletzenden Realisten – allesamt Positionen der deutschen und europäischen Kunstgeschichte. Neo Rauch ist ein deutscher Maler, ein Maler aus Leipzig, und gerade hier scheint der Geist Max Klingers im Leipziger Realismus gegenwärtig. Doch längst im 21. Jahrhundert angekommen, setzt Rauch wie kaum ein Maler der Gegenwart so souverän wie irritierend diese Mischung aus subjektiven Codes und bekannten Versatzstücken unserer Geschichte und Gegenwart in ausdrucksvolle malerische Farbklänge um. Wirklichkeiten interagieren miteinander und scheinen sich nur auf einer uns unverständlichen Ebene etwas mitzuteilen zu haben. Darin lässt sich Neo Rauch als Meister des Zitierens erkennen, der mit vergangenen Zeiten und Räumen in einen neuen Ereignisraum, gewissermaßen in eine surreal ausgestattete Singularität transzendiert. Der notwendige Entschluss, in der Kunst wie im Leben eine bestimmte Möglichkeit wirklich werden zu lassen, was ja immer das Vernichten aller Alternativen bedeutet, wird von Rauch massiv unterminiert. Er fügt Möglichkeiten, Entwürfe, Varianten, Passendes, Paradoxes, Logisches, Unlogisches nach einem unsichtbaren Masterplan zusammen, dem auch er, allenfalls tastend, aber beharrlich, auf der Spur sein wird.

Die Protagonisten Neo Rauchs entwickel(te)n sich von den arbeitseifrigen, starken, aber dennoch ferngesteuert scheinenden Helden der postindustriellen Randgebiete zu den nostalgisch schauspielernden Geisteshelden der Bühnen und Theater.

Vorführung: Auf dieser an Schiller gemahnenden Schaubühne als moralischer Anstalt versuchen die Figuren zitierend, gestikulierend oder verzweifelnd die alten Werte hochzuhalten, steuern aber wie seinerzeit die großen intellektuellen Praktiker einem grandiosen Scheitern zu (S. 102/103). Auf der gemalten Bühne sind alle tableauhaft versammelt, die angetreten waren, die Hoffnung des jungen Schillers auf Weisheit und sittliche Bildung durch Kunst einzulösen, doch sie bemerken nicht, dass die Ideale dabei sind – ähnlich der deutschen Denkmäler –, in den Abgrund zu stürzen. Und um es mit Heinrich Heine, der die Romantik

ebenfalls hinter sich ließ und sich mit einem scharfen kritischen Geist der Realität stellte, zu sagen: „Denk ich an Deutschland in der Nacht, so bin ich um den Schlaf gebracht ...“

Die Symbolgestalten – ob als Muse mit Blütenkranz versunken betend, als Krieger, der die Waffe erhebt, als Mahner mit erhobenem Zeigefinger, der gleichzeitig mordet, oder als verzweifelnder Denker mit Teufelshörnern, aus dessen Hosentasche nur noch eine leere Gedankenblase ausströmt – sie alle befinden sich in einer undefinierbaren, sich auflösenden Kulisse. Einzig die weibliche Figur im Hintergrund versucht mit einem aufgeschlagenen Buch dem Chaos und der Zerstörung Einhalt gebieten zu wollen. Oder löst sie die Unordnung mit Worten aus dem Buch – einem Zauberspruch gleich – erst aus? Das Experimentum Mundi ist mit seinem Ziel einer Sinnstiftung schon in der Anfangsphase wenig hoffnungsfroh, aber es ist durchdrungen von offenen und versteckten, lustvollen und schmerzhaften Sinnesreizen und einer sehr speziellen Dynamik, die uns Rauch als erstarrten „point of no return“, als ein Verharren auf der Kippe ins Nichts vorführt. Daher rührt ein Großteil der Spannung in seinen Bildern.

Die Frage nach der Bedeutung von Kunst schwebt 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.

Die Kunst bleibt dennoch, die Fragen wie die Nachtgedanken bleiben uns auch ...

PETRA LEWEY

Leiterin Kunstsammlungen Zwickau

KLAUS FISCHER

Autor und Kurator

Der Garten des Bildhauers, 2008

Der Garten des Bildhauers (S. 106/107) ist so schwer zu fassen wie jedes andere Gemälde von Neo Rauch. Wir sind nicht nur gefordert, zwei Bilder, die scheinbar nichts miteinander zu tun haben, gleichzeitig zu betrachten; in beiden verändert sich der Bildgegenstand, je mehr wir versuchen, zu einer Deutung zu kommen. Die Strategie, ein oder mehrere Bilder innerhalb eines Gemäldes zu präsentieren, ist Neo Rauchs probates Mittel, Brüche sowie mehrere Ansichten und Perspektiven einzuführen, und sie ermöglicht es ihm, aus Kunstgeschichte und Popkultur zu zitieren. *Der Garten des Bildhauers* setzt sich aus zwei übereinander liegenden Bildern zusammen, wobei das untere durch das transparente obere Bild hindurch sichtbar bleibt, als würde man es mithilfe einer starken Lampe betrachten.

Auf dem ersten Blick könnte es sich bei dem Hauptbild um ein Gemälde handeln, das Rauch in einem Provinzmuseum oder auf dem Flohmarkt gefunden hat. Die Zypressen, der symbolträchtige Hügel, der stimmungsvolle Himmel und die Palette aus gedämpften Grün-, Blau- und Brauntönen erinnern an die romantischen archetypischen Bilder des klassischen Italiens im 19. Jahrhundert. Die Figuren indes, die wie Kleindarsteller in einem Theaterstück, das zur Zeit der Französischen Revolution spielt, wirken, verlangen eine ganz andere Interpretation des modernen Kleinbusses in der Bildmitte wie auch des Rauchs, der aus einer geöffneten Tür quillt, durch die anscheinend soeben ein Toter oder Verwundeter getragen wird. Ist er der titelgebende Bildhauer, dessen Skulpturen links unten eingeblen-det sind wie A-Parts in Denkblasen von Comics? Jedenfalls wirkt es so, als handle es sich bei dem Haus mit seiner überdimensionierten Tür und den hohen Wänden um das Atelier des Bildhauers, bei den stilisierten Sträuchern und seltsamen sternförmigen Pflanzen um den von ihm angelegten Garten. Wie viele Bilder von Neo Rauch verströmt *Der Garten des Bildhauers* eine ominöse, fast mit Händen zu greifende Stille.

Es scheint, als sei die bildhauerische Tätigkeit hier gleichbedeutend mit dem Tod. Das braune Gebilde auf dem Boden neben den Figuren erinnert an eine glänzende Blut-lache, die Funktion der Gerätschaften, mit denen sie gehalten wird, bleibt zweideutig (praktische Werkzeuge oder blutige Waffen?). Macht Rauch hier eine lakonische Anspielung auf die Kritiker, die vor einigen Jahren emphatisch erklärten, die Leipziger Schule habe sich erschöpft und würde zwangsläufig von einem neuen Trend in der Bildhauerei abgelöst? Schließlich ist das einzige Symbol für Rauchs eigene Tätigkeit eine nicht näher definierte Leinwand, die gefährlich nah neben der qualmenden Tür lehnt,

und der helle Schimmer um die Skulpturen hat etwas eindeutig Sakrales. Andererseits setzen sich die Skulpturen von den übrigen Bildelementen dadurch ab, dass sie den Wechsel vollziehen vom akademischen Realismus zu einem schwungvoll-grafischen Stil, der an Kinderbuchillustrationen erinnert, gefiltert durch Surrealismus und Pop-Art. Sie ähneln organischen Fragmenten klassischer Statuen, doch durch die seitlich angebrachten Laschen werden sie zweidimensional, als Collage auf die Bildoberfläche gelegt wie die Kleider altmodischer Anziehpuppen aus Papier. Die Palette aus Neongrün und Gelb, die die Objekte in die Zeit und an den Ort des Hauptgemäldes beamt, ist mit diesem nur durch das giftige Gelb verbunden, das in die Pflanzen und Figuren hinübersickert. Wenn das Hauptbild eine unbehagliche Fusion von Vergangenheit und Gegenwart präsentiert, so gehören die abstrakten Skulpturen definitiv in eine Science-Fiction-artige Zukunft.

Die Traumatmosfera, die Neo Rauch in *Der Garten des Bildhauers* erzeugt, scheint nicht in Trance produziert worden zu sein, sondern im Zustand absoluter, vom Wahnsinn des Alltags kaum zu unterscheidender Wachheit. Letztlich jedoch ist die verwirrende und höchst unterhaltsame Geschichte, die dieses Bild erzählt, ein Vorwand für die Frage, was Malerei noch leisten kann. Wie am Ende eines Thrillers werden wir schließlich zum scheinbar unwichtigsten Element des Werks – der fast unsichtbaren Leinwand – geführt, der Zentrifugalkraft, um die alles andere kreist.

FELICITY LUNN

Kuratorin



Der Garten des Bildhauers, 2008, Öl auf Leinwand, 300 × 420 cm

Neo Rauch ist zweifellos das Beste, was der kontinentalen Malerei seit langer Zeit (ca. 1990) widerfahren ist. (Gilt das auch für seine zahllosen Epigonen? Wohl kaum.)

Er war der saure Apfel, in den die Malerei Deutschlands beißen musste, um sich ihrer Kategorien zu versichern, und nicht allen haben die daraus resultierenden Überlegungen gefallen.

Auch mir war das Personal seiner Anfänge seinerzeit suspekt, längst ist es überwunden und hat sich verwandelt in ein Kompendium allererheiterndsten Irrsinns.

Am liebsten sehe ich die Bilder auf den Kopf gestellt, das Äußerliche fällt dann von ihnen ab, bleibt am Rande liegen und gibt den Blick frei auf Mache und Organisation, die eigentlichen Kriterien der Malerei. Und siehe – fantastisch!

DANIEL RICHTER

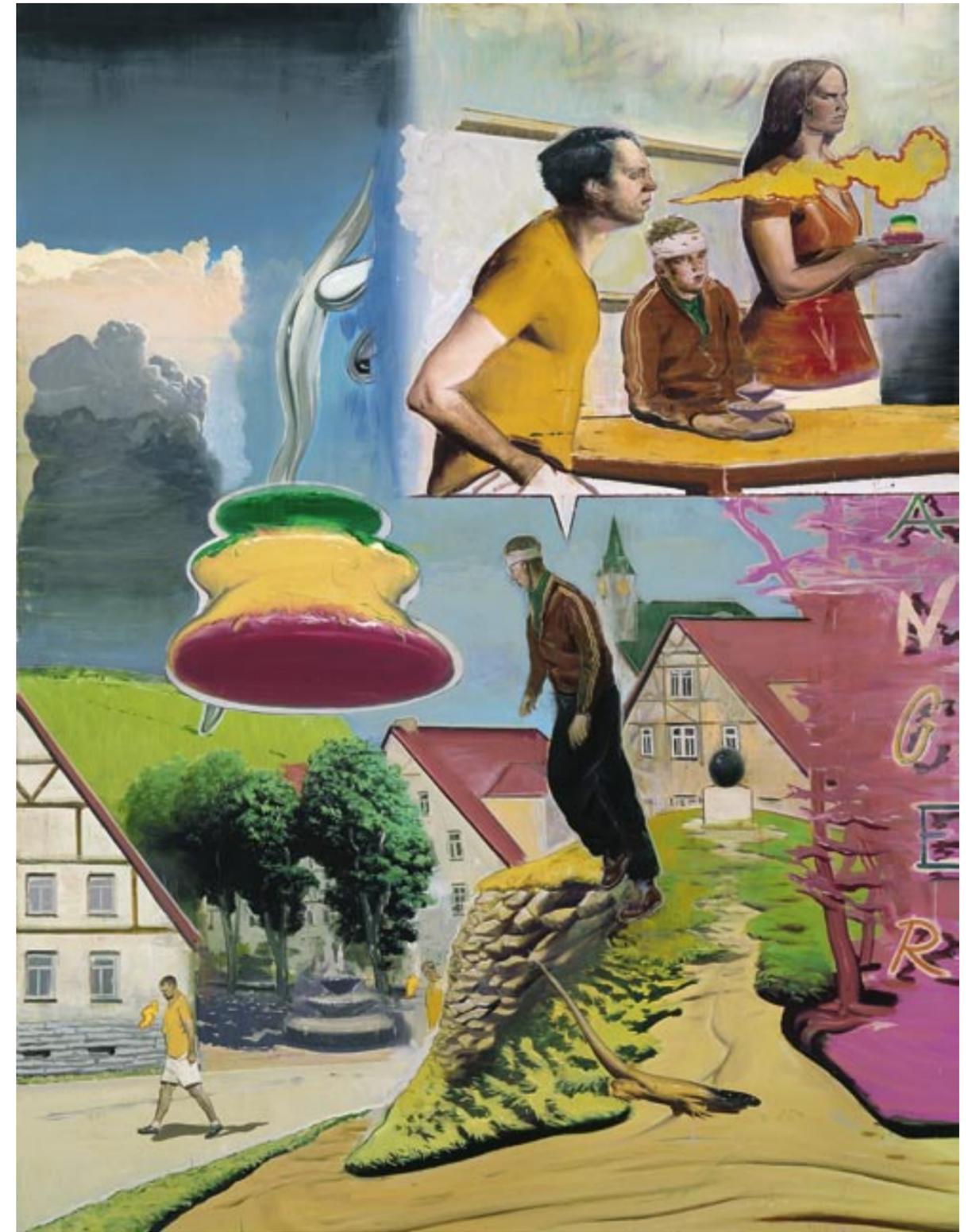
Künstler



Gutachter, 2009, Öl auf Leinwand, 300 × 210 cm



Interview, 2006, Öl auf Leinwand, 210 × 300 cm



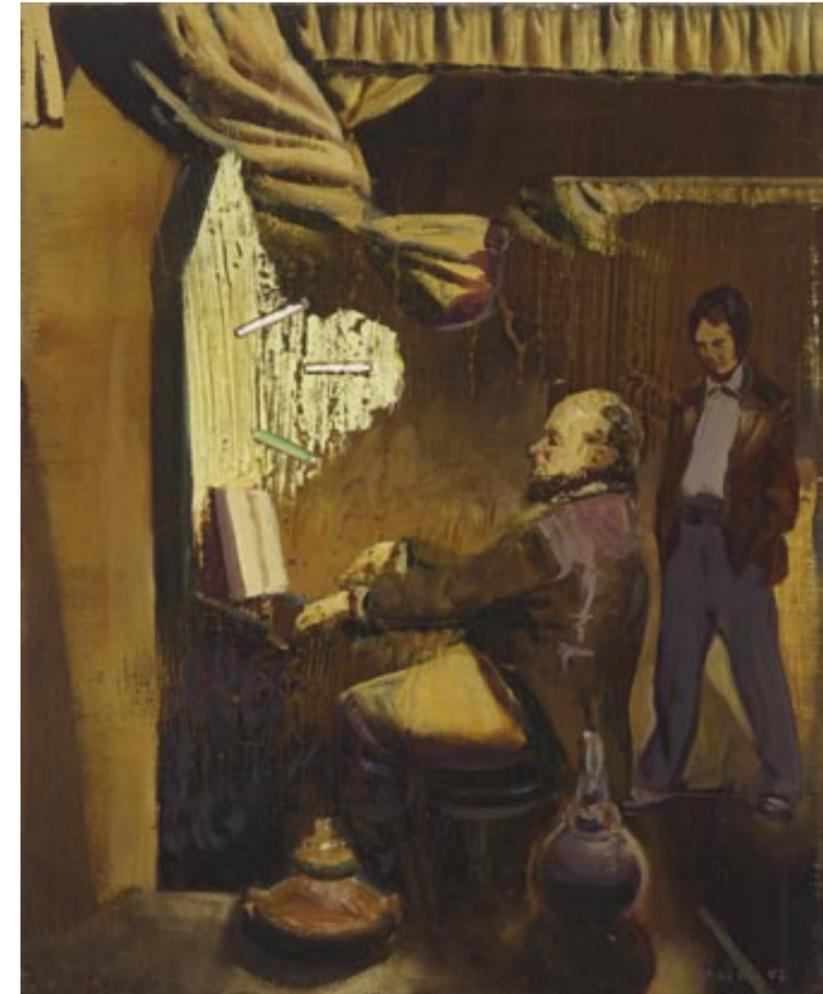
Anger, 2003, Öl auf Leinwand, 250 × 190 cm



Hof, 2003, Öl auf Leinwand, 250 × 200 cm



Nexus, 2006, Öl auf Leinwand, 300 × 420 cm



Meisterschüler, 2007, Öl auf Leinwand, 50 × 40 cm



Puls, 2005, Öl auf Leinwand, 210 × 270 cm



Pendel, 2009, Öl auf Leinwand, 35 × 50 cm



Duett, 2005, Öl auf Leinwand, 50 × 40 cm



Serenade, 2008, Öl auf Leinwand, 60 × 50 cm







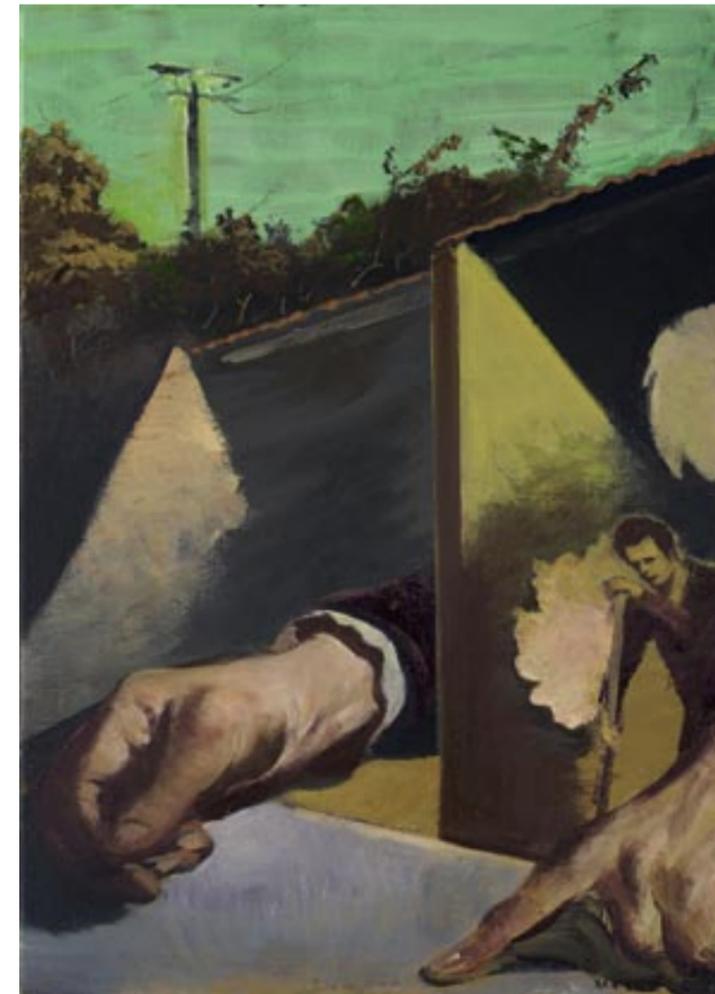
Prozession, 2010, Öl auf Leinwand, 50 × 60 cm



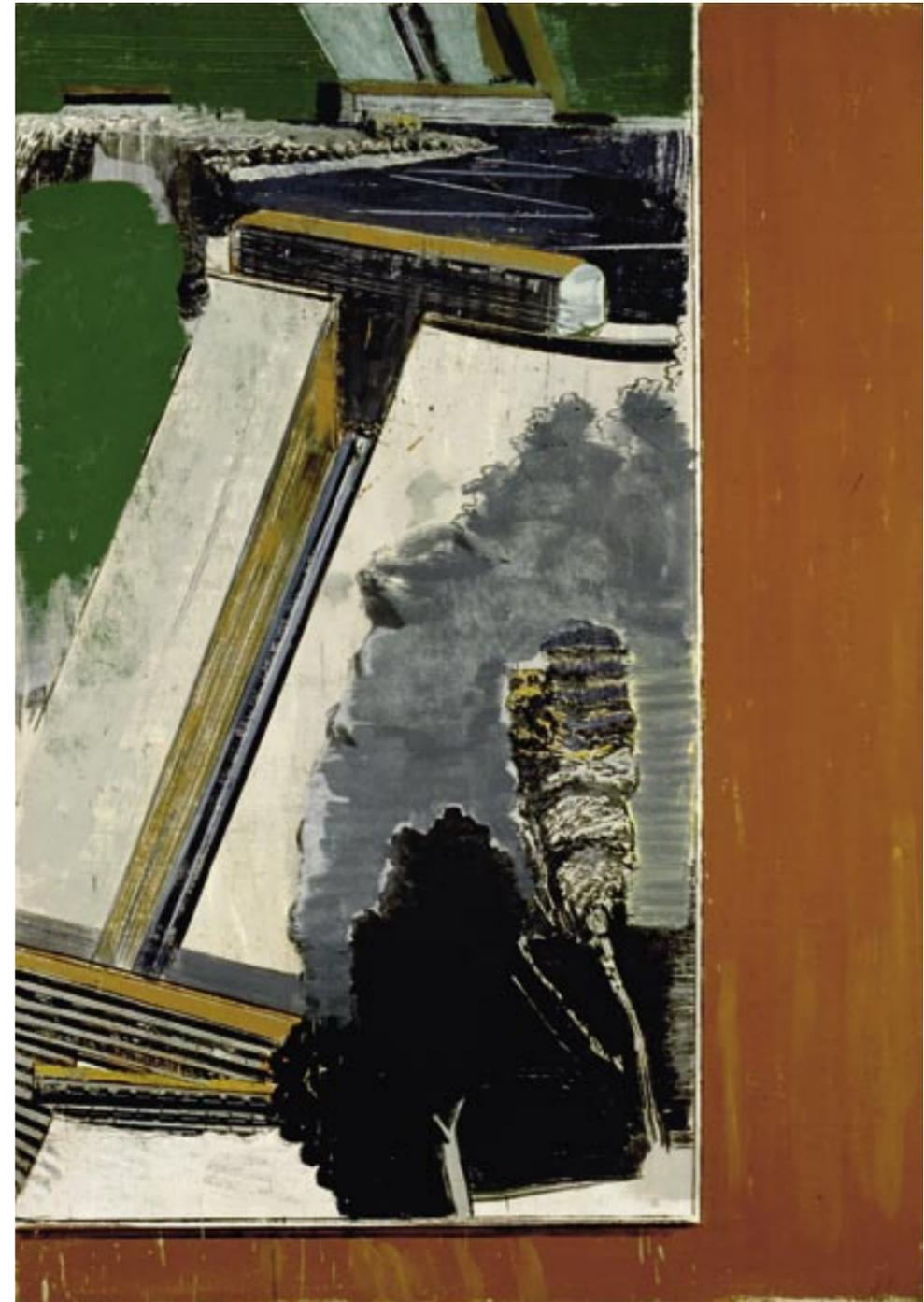
Goldgrube, 2007, Öl auf Leinwand, 80 × 160 cm



Initiation, 2009, Öl auf Leinwand, 60 × 50 cm



Linke und rechte Hand, 2009, Öl auf Leinwand, 50 × 35 cm



Staudamm, 1996, Öl auf Leinwand, 196 × 131 cm



Schlinger, 2005, Öl auf Leinwand, 50 × 40 cm



Tank, 1998, Öl auf Leinwand, 250 × 200 cm



Bergführer, 2007, Öl auf Leinwand, 50 × 40 cm



Halt, 2005, Öl auf Leinwand, 50 × 40 cm



Alter, 2001, Öl auf Leinwand, 250 × 210 cm



Suche, 2004, Öl auf Leinwand, 270 × 210 cm



Waage, 2007, Öl auf Leinwand, 50 × 40 cm

Biografie

1960

geboren in Leipzig

1981–1986

Studium der Malerei an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig bei Professor Arno Rink

1986–1990

Meisterschüler an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig

1993–1998

Assistent an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig

2005–2009

Professur für Malerei an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig

Ab 2009

Honorarprofessur an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig

Lebt und arbeitet in Leipzig

Preise

2010

– Stiftungspreis der Stiftung Bibel und Kultur

2005

– Kunstpreis Finkenwerder

2002

– Vincent van Gogh Bi-annual Award for Contemporary Art in Europe, Bonnefantenmuseum, Maastricht

1997

– Kunstpreis der *Leipziger Volkszeitung*

Arbeiten im öffentlichen Raum

2007

– Gestaltung der Fenster in der Elisabethkapelle im Naumburger Dom

1999

– Beitrag zur Gestaltung des Bundestagsgebäudes Paul-Löbe-Haus, Berlin

Einzelausstellungen

2010

– *Begleiter*, Museum der bildenden Künste Leipzig / Pinakothek der Moderne, München

– Zacheta Panstwowa Galeria Sztuki, Warschau

2009

– *Schiffland*, Galerie Eigen + Art Berlin

– Deutsche Botschaft, London

2008

– David Zwirner, New York

2007

– *para*, The Metropolitan Museum of Art, New York / Max Ernst Museum, Brühl

– *Neue Rollen*, Rudolphinum, Prag

2006

– *Neue Rollen. Bilder 1993 bis 2006*, Kunstmuseum Wolfsburg

– *Der Zeitraum*, Galerie Eigen + Art Leipzig

– Musée d’Art contemporain de Montreal

2005

– CAC Málaga. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga

– *Renegaten*, David Zwirner, New York

– *Works 1994–2002. The Leipziger Volkszeitung Collection*, Honolulu Academy of Arts

2004

– *Arbeiten auf Papier 2003–2004*, Albertina, Wien

2003

– *Currents*, The Saint Louis Art Museum

2002

– Bonnefantenmuseum, Maastricht

– Galerie Eigen + Art Berlin

– David Zwirner, New York

2001

– *Neo Rauch. Zeichnungen und Gemälde aus der Sammlung Deutsche Bank*, Deutsche Guggenheim, Berlin / Mannheimer Kunstverein / Neues Museum Weserburg Bremen / International Culture Centre, Krakau / Städtische Galerie Delmenhorst

2000

– Galerie Eigen + Art Leipzig

– *Randgebiet*, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig / Haus der Kunst, München / Kunsthalle Zürich

– David Zwirner, New York

1999

– Galerie Eigen + Art Berlin

1998

– Galerie der Stadt Backnang

1997

– Museum der bildenden Künste Leipzig

(Verleihung des Kunstpreises der *Leipziger Volkszeitung* 1997)

– *Manöver*, Galerie Eigen + Art Leipzig

1995

– *Marineschule*, Overbeck-Gesellschaft, Lübeck

– Galerie Eigen + Art Leipzig / Dresdner Bank, Leipzig

1994

– Projektgalerie, Kunstverein Elsterpark e.V., Leipzig

1993

– Galerie Eigen + Art Leipzig

Gruppenausstellungen

2010

– *Das versprochene Land*, Wiedereröffnung Albertinum, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

2009

– *Carte Blanche IX: Vor heimischer Kulisse – Kunst in der Sachsen Bank / Sammlung Landesbank Baden-Württemberg*, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig

– Galerie Eigen + Art Leipzig

– *1989. Ende der Geschichte oder Beginn der Zukunft?*,

Villa Schöningh, Potsdam / Kunsthalle Wien

– *Compass in Hand: Selections from the Judith Rothschild*

Foundation Contemporary Drawings Collection, The Museum of Modern Art, New York

– *60–40–20*, Museum der bildenden Künste, Leipzig

– *Bilderträume. Die Sammlung Ulla und Heiner Pietzsch*, Neue Nationalgalerie, Berlin

– *Realismus in Leipzig*, Drents Museum, Assen

– *60 Jahre 60 Werke. Kunst aus der Bundesrepublik Deutschland 1949–2009*, Martin-Gropius-Bau, Berlin

– *Blattgold. Zeitgenössische Grafik*, Kunstfonds der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden im Sächsischen Staatsministerium der Finanzen, Dresden

2008

– *Third Guangzhou Triennial*, Guangdong Museum of Art, Guangzhou

– *Max Ernst. Dream and Revolution*, Moderna Museet, Stockholm

– *Sommer bei Eigen + Art*, Galerie Eigen + Art Berlin

– *Vertrautes Terrain. Aktuelle Kunst in & über Deutschland*, ZKM, Karlsruhe

– *Living Landscapes. A Journey through German Art*, National Art Museum of China, Peking

– *Kopf oder Zahl. Leipziger Gesichter und Geschichten 1858–2008*, Museum der bildenden Künste Leipzig

– *The Leipzig Phenomena*, Mucsarnok, Budapest

– *Hommage à Klaus Werner*, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig

– *Carte Blanche. Freundliche Feinde*, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig

– *Visite. Von Gerhard Richter bis Rebecca Horn. Werke aus der Sammlung zeitgenössischer Kunst der Bundesrepublik Deutschland*, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn

– *Collecting Collections*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles

– *New Leipzig School*, Cobra Museum, Amstelveen

2007

– *Size Matters: XXL – Recent Large-Scale Paintings*, The Hudson Valley Center of Contemporary Art, Peekskill, New York

– *Passion for Art. 35 Jahre Sammlung Essl*, Essl Museum, Klosterneuburg

– *The Present – Acquisition Monique Zajfen*, Stedelijk Museum Amsterdam

– *Flurstücke Nr. 2*, Sammlung der Sachsen LB, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig

– *Visit(e). Werke aus der Sammlung zeitgenössischer Kunst der Bundesrepublik Deutschland*, Palast der Schönen Künste, ING-Kulturzentrum am Kunstberg, Brüssel

– *Made in Leipzig. Bilder aus einer Stadt*, Sammlung Essl, Schloss Hartenfels, Torgau

2006

– *Der erste Blick/Die Sammlung GAG*, Neues Museum, Weimar

– *Landschaft*, Galerie Eigen + Art Berlin

– *Eye on Europe: Prints, Books & Multiples/1960 to Now*, The Museum of Modern Art, New York

– *Tokyo Blossoms. Deutsche Bank Collection Meets Zaha Hadid*, Hara Museum of Contemporary Art, Tokio

– *Made in Leipzig. Bilder aus einer Stadt*, Essl Museum, Klosterneuburg

– *Full House. Gesichter einer Sammlung*, Kunsthalle Mannheim

– *After Cézanne*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles

– *Cold Hearts. Artists from Leipzig*, Arario Beijing, Peking

– *Infinite Painting. Contemporary Painting and Global Realism*, Villa Manin – Centro d’Arte Contemporanea, Codroipo

– *Essential Painting*, The National Museum of Art, Osaka

– *Deutsche Bilder aus der Sammlung Ludwig*, Ludwig Galerie / Schloss Oberhausen

– *VNG-art präsentiert deutsche Malerei*, Muzeum Rzezyby, Krokilarnia, Warschau / Galeria Miejeska Arsenal, Posen

– *Back to Figure – Contemporary Painting*, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München

– *Männerbilder 1945–2005*, Museum Junge Kunst, Frankfurt/Oder

– „*Was wäre ich ohne dich ...*“ *40 Jahre deutsche Malerei*, Galerie Hlavního Města Prahy, Prag

– *RADAR: Selection from the Collection of Vicki and Kent Logan*, Denver Art Museum

– *Styles und Stile. Contemporary German Painting from the Scharpff Collection*, Städtische Kunstgalerie Sofia

– „*Surprise, Surprise*“, Institute for Contemporary Arts, London

2005

– *Generation X. Junge Kunst aus der Sammlung*, Kunstmuseum Wolfsburg

– *Nur hier?*, Ausstellungszyklus zum 25-jährigen Jubiläum der Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig

– *Carnegie International Acquisitions*, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh

– *Gegenwärtig: Geschichtenerzähler*, Hamburger Kunsthalle

– *On Paper III*, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh

– *Contemporary Voices: Works from the UBS Art Collection*, The Museum of Modern Art, New York

– *Portrait*, Galerie Eigen + Art Berlin

– *Life After Death: New Paintings from the Rubell Family Collection*, MASS MoCA, North Adams / SITE Santa Fe / Katzen Arts Center Museum, Washington / Frye Art Museum, Seattle / Salt Lake Art Center, Salt Lake City / Kemper Museum of Contemporary Art, Kansas City (bis 2008)

– *La nouvelle peinture allemande*, Carré d’Art – Musée d’Art contemporain de Nîmes

– *25 Jahre Sammlung Deutsche Bank*, Deutsche Guggenheim, Berlin

– *(my private) HEROES*, MARTa, Herford

– *Cold Hearts. Artists from Leipzig*, Arario Gallery, Chungnam

– *From Leipzig*, The Cleveland Museum of Art

– *Beautiful Cynicism*, Arario Beijing, Peking

– *Goetz meets Falckenberg: Sammlung Goetz zu Gast in der Sammlung Falckenberg*, Kulturstiftung Phoenix Art, Hamburg

– *Symbolic Space: The Intersection of Art & Architecture*

– *Through the Use of Metaphor*, Hudson Valley Center for Contemporary Art, Peekskill, New York

2004

– *Northern Light: Leipzig in Miami*, Rubell Family Collection, Miami

– *Aus deutscher Sicht, Meisterwerke aus der Sammlung Deutsche Bank*, Staatliches Puschkin-Museum, Moskau

– *International*, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh

– *Not Afraid*, Rubell Family Collection, Miami

– *Treasure Island*, Kunstmuseum Wolfsburg

– *The Joy of My Dream – La Bienal Internacional de Arte Contemporaneo de Sevilla Territorio Livre – 26a Bienal de São Paulo. Representações Nacionais Fabulism*, Joslyn Art Museum, Omaha

– *Heißkalt. Aktuelle Malerei aus der Sammlung Scharpff*, Hamburger Kunsthalle / Staatsgalerie Stuttgart

– *Disparities & Deformations: Our Grotesque*, Site Santa Fe International Biennial

– *Perspectives @ 25: A Quarter Century of New Art in Houston*, Contemporary Arts Museum Houston

2003

– *Sommer bei Eigen + Art*, Galerie Eigen + Art Berlin

– *Berlin – Moskau / Moskau – Berlin 1950–2000*, Martin-Gropius-Bau, Berlin / Staatliche Tretjakow Galerie, Moskau

– *For the Record: Drawing Contemporary Life*, Vancouver Art Gallery

– *© Europe Exists*, Macedonian Museum of Contemporary Art (MMCA) of Thessaloniki

– *Outlook. International Art Exhibition*, Athen

– *Die Erfindung der Vergangenheit*, Pinakothek der Moderne, München

– *Update #6. Monumente der Melancholie*, Kunstmuseum Wolfsburg

2002

– *Mare Balticum – 1000 Jahre Mythos, Geschichte und Kunst*, Nationalmuseet, Kopenhagen

– *Eight Propositions in Contemporary Drawing*, The Museum of Modern Art, New York

– *Cher Peintre, peins-moi / Lieber Maler, male mir / Dear Painter, Paint Me*, Centre Georges Pompidou, Paris / Kunsthalle Wien / Schirn Kunsthalle, Frankfurt/Main

– *Sommer bei Eigen + Art*, Galerie Eigen + Art Leipzig

– *Paintings on the Move*, Kunstmuseum Basel

– *Pertaining to Painting*, Contemporary Arts Museum Houston / Austin Museum of Art

2001

– *The Mystery of Painting*, Sammlung Goetz, München

– *Contemporary German Art / The Last Thirty Years / Thirty Artists from Germany*, Karnataka Chitrakala Parishath Art Complex, Bangalore / National Gallery of Modern Art, Neu-Delhi

– *Plateau of Mankind. La Biennale di Venezia*, Venedig

– *Squatters*, Museu Serralves, Porto / Witte de With, Rotterdam

– *Wirklichkeit in der Zeitgenössischen Malerei*, Städtische Galerie Delmenhorst

2000

– *Contemporary Art from Germany*, National Gallery of Modern Art, Mumbai / Birla Academy of Art & Culture, Kalkutta

– *After the Wall*, Hamburger Bahnhof, Berlin

– *Salon*, The Delfina Studio Trust, London

– *Malkunst. Pittura d’oggi a Berlino*, Fondazione Mudima, Mailand

– *Bildwechsel*, Kunstverein Freunde Aktueller Kunst im Städtischen Museum Zwickau und Kunstsammlung Gera-Orangerie

1999

– *The Golden Age*, ICA, London

– *Malerei*, INIT Kunsthalle Berlin

– *After the Wall*, Moderna Museet, Stockholm

– *German Open. Gegenwartskunst in Deutschland*, Kunstmuseum Wolfsburg

– *Drawing and Painting*, Galerie Eigen + Art Berlin

– *Children of Berlin*, P.S.1, New York

1998

– *Transmission*, Espace des Arts, Chalon-sur-Saône

– *Die Macht des Alters – Strategien der Meisterschaft*, Deutsches Historisches Museum, Berlin / Kunstmuseum Bonn

– *Vitale Module*, Kunstverein Ludwigshafen am Rhein / Muzeum Sztuki Mieszczanskiej, Breslau

1997

– *Vitale Module*, Kunsthaus Dresden / Städtische Galerie e.o. Plauen

– *Need for Speed*, Grazer Kunstverein

1996

– *Der Blick ins 21ste*, Kunstverein Düsseldorf

– *Contemporary Art at Deutsche Bank*, London

1995

– *Echoes*, Goethe House, New York

1994

– *1. Sächsische Kunstausstellung*, Dresden

Impressum

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
Neo Rauch – Begleiter

Herausgeber: Hans-Werner Schmidt, Museum der bildenden Künste Leipzig, und Bernhart Schwenk, Pinakothek der Moderne, München
Verlagslektorat: Karin Osbahr mit Simone Albiez
Übersetzungen: Marion Kagerer
Grafische Gestaltung und Satz: Maria Magdalena Koehn, Daniel Mudra, Elisabeth Hinrichs
Schrift: Berthold Baskerville
Verlagsherstellung: Christine Emter
Foto: Uwe Walter, Berlin
Papier: Profimatt, 150 g/m²; Gmund 57, 200 g/m²; PlanoScript, 90 g/m²
Druck: appl druck GmbH & Co. KG, Wemding
Buchbinderei: Conzella Verlagsbuchbinderei, Urban Meister GmbH, Aschheim-Dornach

© 2010 Museum der bildenden Künste Leipzig, Pinakothek der Moderne, München, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, und Autoren

© 2010 für die abgebildeten Werke von Neo Rauch:
Courtesy Galerie Eigen + Art Leipzig / Berlin / VG Bild-Kunst, Bonn / der Künstler

Alle Arbeiten: Courtesy Galerie Eigen + Art Leipzig / Berlin und David Zwirner, New York

Erschienen im
Hatje Cantz Verlag
Zeppelinstraße 32
73760 Ostfildern
Tel. +49 711 4405-200
Fax +49 711 4405-220
www.hatjecantz.de

ISBN 978-3-7757-2520-0 (Deutsch)
ISBN 978-3-7757-2521-7 (Englisch)

Printed in Germany

MUSEUM DER BILDENDEN KÜNSTE LEIPZIG
18. April bis 15. August 2010

Direktor: Hans-Werner Schmidt
Kuratorische Assistenz: Ariane Frauendorf
Ausstellungssekretariat: Claudia Klugmann
Sekretariat: Gabriele Pätow
Restauratorische Betreuung: Rüdiger Beck
Ausstellungstechnik: Torsten Cech
Öffentlichkeitsarbeit: Jörg Dittmer
Verwaltung: Steffi Klopsch

Umschlagabbildung Leipzig: *Krönung I* (Detail), 2008
(siehe S. 89)

PINAKOTHEK DER MODERNE, MÜNCHEN
20. April bis 15. August 2010

Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen: Klaus Schrenk
Kurator: Bernhart Schwenk
Registrierer: Simone Kober
Sekretariat: Birgit Keller
Restauratorische Betreuung: Irene Glanzer, Kerstin Luber
Ausstellungstechnik: Dietmar Stegemann
Presse- und Öffentlichkeitsarbeit: Tine Nehler
Besucherdienst: Ute Marxreiter
Veranstaltungen: Barbara Siebert
Verwaltung: Robert Kirchmaier

Umschlagabbildung München: *Wahl* (Detail), 1998
(siehe S. 79)