



## Helmut Börsch-Supan: Zur „Toteninsel“ von Manfred Bluth

Eine hohe Felswand ragt, doppelt geschichtet, aus der ruhigen Wasserfläche auf. Die jäh abfallende Kontur der vorderen Kulisse und die weiter ausholende der hinteren Wand – hell vor dunkel und dunkel vor hell – ergeben zwei vielfältig und kleinteilig gebrochene Umrisse, die mit der ruhigen Horizontale des Wasserspiegels kontrastieren. So zufällig die Linienführung der Felsrücken im Detail auch erscheint, es ist in ihnen dennoch eine latente aus Winkeln und Bögen bestehende komplizierte Geometrie zu spüren. Dieses Verhältnis von Zufall und Gesetz assoziiert das Wirken eines unvorstellbar lange währenden geologischen Prozesses. Der Gedanke an eine so große Zeitspanne wird mit dem Eindruck der Weite des Raumes gekoppelt. Das Auge wird von der rechten unteren Bildecke, der kleinen Uferfläche, wo sich eine Staffage angesiedelt hat, quer über den ganzen Grundriß des Bildes bis zu dem kurzen Stück Horizont geführt, das die Felsen noch frei lassen. Unendliche Weite kann im Bild nur indirekt anschaulich gemacht werden; deswegen ist die Ferne verstellt, und es bleibt der Phantasie überlassen, die Barriere der Felsen zu überspringen und zu ahnen, was jenseits dieser Wand und außerhalb des Bildes liegt.

Unendlichen Raum und unendliche Zeit im Landschaftsbild darzustellen, ist ein Thema des 19. Jahrhunderts gewesen, das besonders Caspar David Friedrich immer wieder beschäftigt hat. Meer und Felsen, die Zerstörung des harten Steins durch Wasser und Luft im Bunde mit der Zeit, dieses Motiv begegnet vielfach in seinen Werken. Er hat diesen Naturvorgang häufig mit der Kurzlebigkeit der Gegenwart konfrontiert, indem er eine Staffage in der Tracht seiner Zeit einführte, mit der sich der Betrachter mühelos identifizieren konnte.

In der „Toteninsel“ ergibt sich eine solche Identifizierung nicht von selbst, sondern wird erzwungen. Die Staffagefiguren tragen die Mode der Menschen jener Generation, die Böcklins „Toteninsel“ bewunderte. Auch die Figur der Trauernden in antikem Gewand ist in Feuerbachs 19.-Jahrhundert-Antike beheimatet. Der Vater, der die Szenerie erklärt, das kleine langhaarige Mädchen, das bei der Mutter Schutz sucht, und die böse aus dem Bild herauschauende Tochter, die undurchsichtige Hauptfigur der Gruppe, existieren in einer historischen Distanz, die uns den unmittel-

baren Zutritt zu diesem Stück Ufer zu verwehren scheint. Die böse Tochter, der kompositionelle Gegenpol zu dem kurzen Horizontstreifen, ist der Cerberus dieses kleinen der Toteninsel vorgelagerten Orkus. Und dennoch ist dieser Fleck Erde mit den Menschen darauf der einzige im Bild, wo der Betrachter in seiner Vorstellung Fuß fassen kann.

Das Incommensurable ist hier nicht, wie bei Friedrich, mit der Gegenwart, sondern mit einem kleinen Abschnitt menschlicher Geschichte, dem Zeitraum von ungefähr drei Generationen, kontrastiert. Die direkte und einfache Aussage der Romantiker, die in der unmittelbaren Konfrontation des Menschlichen mit dem Außermenschlichen liegt, das lapidare „memento mori“, das darin ausgesprochen ist, erreicht den mit seiner gesellschaftlichen Gegenwart beschäftigten modernen Menschen kaum noch, und es soll ihm in diesem Bild gewiß nicht als Spruchbandweisheit vorgehalten werden. Der Kahn des Charon mit dem Sarg und der verhüllten Gestalt ist aus Böcklins „Toteninsel“ übernommen, aber diese Figuren erscheinen gegenüber dem Felsen in einer Verkleinerung, die zum Lachen reizt und das Motiv ironisiert. Damit wird angedeutet, daß es hier nicht um den Einzelnen und sein Verhältnis zur Unendlichkeit geht, sondern um die Relation des engen Horizontes unseres Geschichtsbewußtseins zum weiten Zeitraum der Naturgeschichte. Aus ihrer Unproportioniertheit bezieht das Bild letztlich seine hintergründige Ironie.

Das Bild ist keineswegs ein Witz auf Kosten Böcklins und seiner Zeit. Die Ironie des Malers entspringt dem kritischen und zugleich schöpferischen Verhalten gegenüber der Geschichte, der lebendigen Tradition, wie sie auch in früheren Zeiten geübt worden ist. Der Maler stimmt nicht mehr in den Chor derer ein, die Meier-Graefes ungerechter und nur durch die revolutionäre Situation der Zeit entschuldbarer Verdammung Böcklins applaudieren, gehört doch eine erstaunliche Blindheit gegenüber der Geschichte dazu, nicht zu bemerken, wie nahe der heute übliche Begriff von Avantgarde dem kommt, was uns am Geist der Wilhelminischen Ära unbehaglich ist. Der polemische Akzent der „Toteninsel“ liegt in der doppelten Einbeziehung der Geschichte – in der Tracht der Staffage wie in der Beziehung auf Böcklin – und der Verknüpfung der Gegenwart gerade mit derjenigen Epoche, die uns als der Inbegriff künstlerischer Verdorbenheit erscheint, und von der wir uns durch die Revolution der Jahre um 1900 endgültig befreit wähnen. Nicht zuletzt schlägt auch die Technik des Bildes sowie das Auswiegen von räumlicher Illusion und Flächengestaltung eine Brücke zum 19. und zu früheren Jahrhunderten.

Der Einbau des Geschichtlichen in das Bild entspringt nicht einer restaurativen Haltung oder einem schwärmerischen Historismus, er ist vielmehr in der Einsicht begründet, daß die Geschichte zum menschlichen Bewußtsein gehört, und daß ein Verzicht auf sie unser Weltverständnis einschränkt. Zur Weitung des geistigen Horizontes fordert das Bild auf verschiedene Weise auf, nicht nur durch die Dimensionen des Raumes und der Zeit, sondern auch durch seine surrealen und phantastischen Elemente. Das stärkste Mittel, den Betrachter zur Aufmerksamkeit, zu einem Sehen mit wachem Sinn anzuhalten, ist jedoch die konzentrierte malerische Durchführung des Bildes. Der schlagende Effekt des Ganzen zieht an, um den Betrachter sogleich an das Detail zu fesseln. Großformigkeit einerseits und miniaturartige Durchführung

andererseits ohne vermittelnde Zwischenwerte, die Verbindung von makroskopischen und mikroskopischem Sehen, sind Ausdruck einer geistigen Haltung: Suche nach dem Ganzen und Beharrlichkeit in der Beachtung des Details. Die Felswand ist in vielfach variierten Farbtönen und in komplizierter Technik gemalt. Kleinste Striche und Punkte sind zu Gebilden organisiert, die dann doch wieder ins Amorphe zurückfallen, und umgekehrt wird für den Betrachter der „tachistische“ Effekt des sich Verlierens in zerfließenden Farben und Formen immer wieder durch Gestaltungen von Mikrokosmen gebremst. In immer neuen Variationen wird dieses Spiel wiederholt. Die unendlich große Zahl der Tupfen übt eine beunruhigende Wirkung aus, nicht weniger als die unendliche Weite des Raumes. Die überwiegend dunkle aber dennoch leuchtkräftige Farbe, die nur durch zahlreiche Lasuren zu erreichen ist, unterstützt diese Wirkung. Die Mischung aus blauen, braunen, grünen und rötlichen Tönen, die ähnlich auch bei Böcklin vorkommt, erweckt den Eindruck von Feuchte und Kühle.

Ein modernes Bild kann nicht wie ein mittelalterliches den Anspruch erheben, eine Totalität darzustellen, es kann aber versuchen, einen Gegenstand in seinem unendlichen Detailreichtum und in der Fülle des Assoziierbaren soweit wiederzugeben, als es die Möglichkeiten der Kunst gestatten. In der Malerei ist die intensive Bearbeitung eines Gegenstandes weitgehend aus der Mode gekommen und durch die spontane Manifestation verdrängt worden (der Detailreichtum der neuen phantastischen Kunst hat andere Gründe), wogegen sie in der Literatur noch geläufig ist. Ganz selbstverständlich ist sie den Wissenschaften. Man mag unter diesem Gesichtspunkt in der Malerei von Manfred Bluth eine Tendenz zu wissenschaftlichem Verhalten entdecken, doch darf nicht übersehen werden, daß der Maler in der Sinnhaftigkeit, in der Phantastik und im Humor die spezifisch künstlerische, subjektive Art der Welt-erfahrung bejaht.

