

# Die Wirkung auf den zweiten Blick

Nachklirrende Gedanken aus der Modigliani-Ausstellung in Düsseldorf

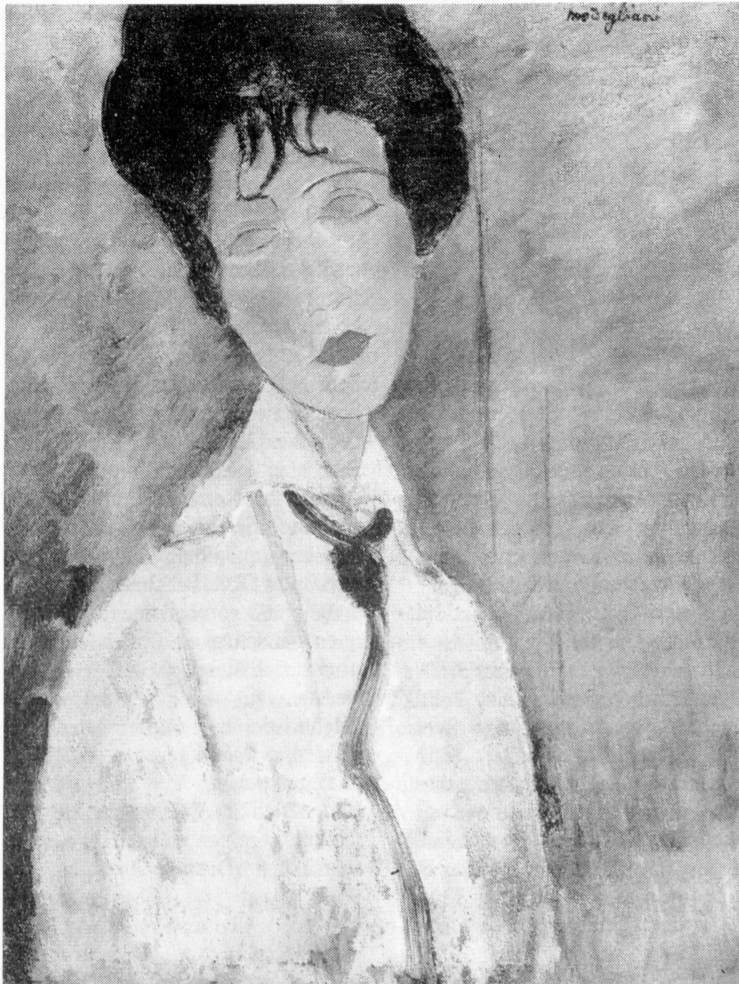
In der unausweichlichen Absurdität der ersten Kriegstage erscheint die feierliche Eröffnung einer minutiös vorbereiteten und teuer bezahlten Modigliani-Ausstellung als eine Landung aus anderen Sternen. Unweit vom Ausstellungsort, der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, verteilt der Friedensbus die letzten Gebetsketten und Friedenstauben als einzige angemessene Beiträge der bildenden Kunst zu den dramatischen Ereignissen am Golf. Ansonsten Sprüche, Parolen, Einladungen zur Aktion und schon wieder Worte, Worte, Worte ... Es herrscht noch Bilderverbot. Die Sinne sind schon wieder in den Verdacht geraten, die Vernunft verstumpfen und dadurch überlisten zu wollen.

Im Dezember 1917, mitten im ersten Weltkrieg, wird in Paris die erste und einzige Einzelausstellung zu Lebzeiten von Modigliani eröffnet. Es werden 30 Aktbilder gezeigt, die später den Ruf des Künstlers festigen sollen. Zu jener Zeit sorgen sie für eine ganz besondere Kriegsstimmung im kriegsfernen Paris. Nach unaufhaltsamer Aufruhr greift die Polizei ein. Die skandalstiftenden Bilder werden beschlagnahmt.

Dreiundsiebzig Jahre später ist wieder Krieg, und Modiglianis Gemälde – unter anderen auch einige dieser Akte – werden in einer Großausstellung nochmal den Blicken der Öffentlichkeit preisgegeben. Statt Empörung sollen sie jetzt Bewunderung, Genuß, Unterhaltung, unausweichlich aber auch die Möglichkeit anbieten, vom Fernsehkrieg abzuschalten, sich solchen Zeichen zuzuwenden, die eine leisere und weniger diskreditierte Identitätsfindung zulassen. Die Kunst von Modigliani tötet nicht – mindestens nicht den Betrachter und Verehrer.

Und dennoch bildet der Todeshauch die faszinierende Oberwelle, sobald der Name Modigliani anklingt. Der Hauch der Pariser Künstler-Bohème zwischen 1910/1920 mit den klischeehaften, nicht nur bürgerlichen Vorstellungen von Alkohol, Drogen und Frauen verschafft ihrem an Tuberkulose leidenden Chronisten freien Zugang zu den öffentlichen und privaten Räumen unserer aseptischen Gegenwart. Das Stigma von Kunstgenie und Schwindsucht bereits in der Jugend bildet die Zauberformel, die Nachwirkung und immerwährende Aktualität verspricht. Der durch komplizierte kathartische Rituale bereinigte Leidensvoyeurismus hat uns neuerdings bei der Besichtigung des Werkes von Paul Klee im Todesjahr wiederholt begleitet (Bern, Stuttgart) und unausweichlich an das quälende und unaufhaltsame Erstarren der Hand beim Malen eines Jawlensky erinnert. Nun ist Modigliani dran. Auch bei ihm charakteristisch: Das unruhige, durch schicksalhafte Instabilität markierte Leben läßt sich an den Bildern kaum nachvollziehen. Hier darf der Betrachter nur Ordnung, Maß und wie auch immer empfundene Schönheit erblicken. Der will es aber nicht und bleibt üblicherweise der ebenso stabil gewordenen Lebenslegende treu.

Ja, üblicherweise – denn die Düsseldorfer Ausstellung atmet eine andere Luft. In diesen Tagen ist man froh, keine Todessymbole, geschweige denn entstellte Körper ansehen zu müssen. Ob höchste Qualität oder



Bildnis einer Frau mit schwarzer Krawatte, 1917

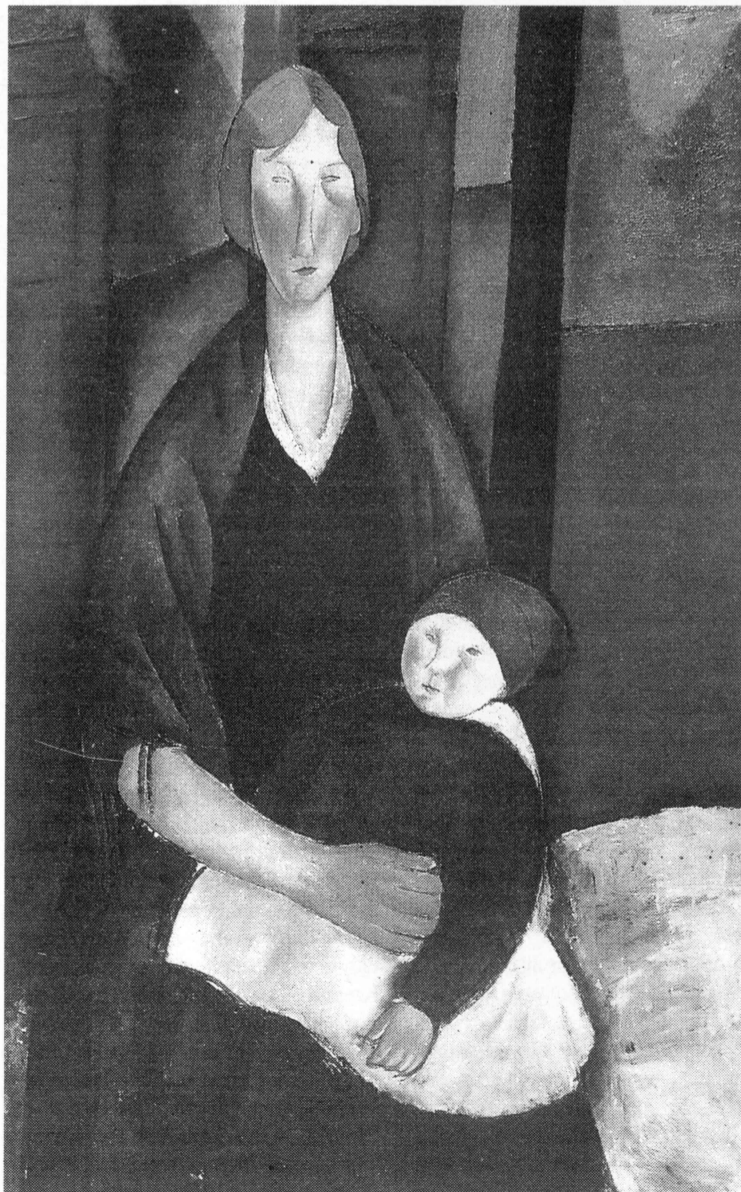
doch unvermeidliche Stereotypen („un viso da Modigliani“): Es wird ein Werk als Lebensbejahung im Vordergrund bewundert. Der Todesgang ist in den Alltag eingedrungen, er gehört nicht mehr zum Faszinosum der Kunst.

Und doch geht auch diese Rechnung nicht auf. Das „viso da Modigliani“ ist Chiffre geworden, der weibliche Akt ein Warenzeichen. Zum Anlaß der Modigliani-Ausstellung im Sommer 1990 in Martigny werden durch die Veranstalter Weinflaschen mit einem Aktgemälde dekoriert und an die Modigliani-Fans verkauft. Mit dem gleichen Sujet werben auch die Düsseldorfer auf den Straßenbahnfenstern – der Skandal von 1917 erfährt auf den Schienen der Rhein-Metropole je nach Alter und Empfindsamkeit des Publikums ein merkwürdiges Nachleben.

Vertraut oder versetzt – man muß sich vor die Bilder drängen. Der erfahrene Blick gleitet vom Gesicht zum Oberkörper und zu den Armen, von den Händen über die Arme zum Gesicht zurück. Bekannte Topio, neu gesehen, wieder entdeckt, im unermüdeten Anspruchsrennen der Kunstkonsumtion angespannt. Ringsherum funken die laut gewordenen Bewertungen der bestimmenden Gattung. Die Akte! Nein, die Bildnisse! Endlich können die Zeichnungen ins richtige Licht gerückt werden! Oder vielleicht die Plastiken? Wieder die peinliche Frage nach der Aktualität, dem Bezug zu unserer Gegenwart. (An das Ewige in der Kunst möchte man jetzt lieber nicht denken.) Ausstellungsbesuch ist zunächst und zu meist ein Be-such.

Auf der Suche nach dem Sinn zwischen Gesicht und Rumpf, zwischen Rumpf und Gesicht stützt sich der Blick an etwas viel Zerbrechlicherem als die eigene Unsicherheit, viel Empfindlicherem als den Maßstäben der Kunstkritik. Der vielförmige Hals als Sockel für den Kopf und als Verlän-

gerung der Brust. Die Verbindung, die trennt, ohne sich entscheiden zu wollen, ob sie eher nach oben oder nach unten gehört, läßt das Leben im Bild oder in der Plastik als das erscheinen, was keine Antwort sein kann: ein Leben im Übergang. „Schwanenhals und Mandelaugen“



Sitzende Frau mit Kind, 1919

lautet das Paßwort, mit dem man sich am Tor zum klischeereichen Salondiskurs über Modiglianis Stilmittel Eingang verschafft. Der Katalog der Ausstellung empfiehlt dem Besucher, solche Klischees hinter sich zu lassen, damit er für Neuerfahrungen mit dem Werk des Künstlers offen bleiben kann. Mag sein, daß Klischees zu ständiger Wiederholung neigen – ihre Anziehungskraft bewahren sie allemal, und zwar gerade dort, wo sie verdrängt werden. Am Ort der „verpönten“ Fixierung enthüllt sich die Prämisse selbst der Verpönung, unsere erfolgreiche Kunsterziehung mit den altbewährten Kategorien und dem unsättigbaren Drang zum Immer-Neuen als dem Haupthindernis gegenüber einer vernehmenden und nicht nur an-, er- oder begreifenden Erfahrung. Zugleich bildet jedoch gerade diese blinde aggressive Haltung das zeitliche Geflecht, in dem sich vernehmende Erfahrung – ja, unerwartet – ereignen kann. Wir sind in einem solchen Maße „geübt“, den Kopf zu bewerten und zu isolieren, den Rumpf häufig als Sockel zu betrachten, daß sich der Hals unbeabsichtigt wie unausweichlich zu einer subtilen Quelle unahnbarer Wirkung des Porträts verwandelt – und dies jeglicher Interpretationsgewalt des kunstversierten Betrachters zum Trotz.

Wie der Hals in den Bildnissen Modiglianis das Wackeln und das Beugen des Kopfes zur Thematisierung dieser Haltungen als solcher und zur Vervollständigung ihrer Dynamik verhilft, läßt sich auf dem Hintergrund der Plastiken Brancusis spannungsvoll verfolgen. Modigliani arbeitete im Atelier des rumänischen Meisters

als Bildhauer von 1909 bis 1914. Die stark stylisierten „Eierköpfe“ Brancusis, hilflos, ohne Sockel, ohne manifesten Bezug auf einen gegebenen oder fiktiven Körper, hinterlassen ihre Spuren auf vielen Porträts von Modigliani. Die indifferente, aber nicht beliebige, fast schicksalhafte Einspannung der Kopffigur im Raum bei Brancusi entwickelt sich bei Modigliani zu einer dynamischen Verbindung, die all das übernimmt, was den Kopf in seiner Stellung und daraus resultierenden zusätzlichen Expressivität charakterisiert: Zu dem diskreten Charme einer Halsfigur, die sich als herausragendes skulpturales Element und Quelle verdichteter plastischer Energie erweist.

Am deutlichsten läßt sich diese Wirkung bei den Zeichnungen spüren. In einem Porträt seiner letzten Lebensgefährtin, der Malerin Jeanne Hebuterne, aus dem Jahr 1918 (die Zeichnung ist leider außer Katalog) fließt der Hals wie eine beflügelnde Kraft in die Arme hinein, gerät alsdann durch die zusammengefalteten Hände in Kreislauf und kehrt unaufhaltsam wieder nach oben zurück, um nun den Kopf zu beleben. In etlichen Formen, als ein weicher Dolch (Sitzende Frau, 1916), als Wurzel (Frau mit Hut, 1916/1917), als Blumentopf (Antonia, 1915), als Weinglas (Beatrice Hastings, 1915), wird der Hals wie ein Idol verehrt. Er wird zum Herzen des Bildes. Dieses Herz schlägt jedoch ganz anders bei Frauen als bei Männern. Der schwungvollen, ek-statischen Bewegung des schlanken weiblichen Halses steht meistens eine starre, zuweilen fast sadistische Formung des männlichen gegenüber. Frappantes Beispiel: die Porträts des Freundes und Kunsthändlers Leopold Zborowski und seiner Frau Anna. Der Hals der Frau wirkt wie eine Federung zwischen dem Geheimnis, das dem Kopf entspringt, und dem neugierigen Blick des Betrachters. In dem männlichen Porträt hingegen bildet der Hals die weiße Fläche, worauf der Kopf auf die Krawatte aufgespießt wird. Wie dies immer auch gewirkt haben mag: Seit 1916 war Modigliani auf die Unterstützung von Zborowski angewiesen.

Vereinzelte beansprucht auch der männliche Hals seine Autonomie, wie z. B. im Porträt des Malers Juan Gris. Hier tritt der plastische, kegelförmige Hals als Konkurrent des Gesichts ein. Gelegentlich reduziert er sich zu einer Zylinderform, wie im Bildnis von Paul Guillaume (1916), oder verschwindet gänzlich, wie im Porträt von Diego Rivera.

Vornehme Zerbrechlichkeit, schwingende Überlänge, scheinbare Geometrisierung, belebte Plastizität – die Eindrücke wechseln sich ständig ab. Man schlendert durch das Ausstellungsgebränge (soweit möglich!) und lasse sich durch die subtile Kraft der Halsbewegung von einem Bild zum nächsten fädeln. Vor Jean Cocteau sollte man ein Champagnerglas aufheben – mit Fliege am Stiel! Und vor Lenia Czechowska die Luftwirbel durch den Fächer erst am Hals und dann am ganzen Oberkörper spüren.

Constantin Canavass

(Die Ausstellung wird vom 19. Januar bis 7. April 1991 in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, anschließend im Kunsthaus Zürich gezeigt.)