

EINÜBUNG IN DIE SINNE

GIACOMO SANTIAGO ROGADO IN DER SCHULE DER WIEDERVERZAUBERUNG

von Ursula Pia Jauch

Ein kleiner, pedantischer Blick zurück

Einmal hat einer – es war Heraklit von Ephesos – folgenden Satz geprägt: „Die Malerei mischt auf dem Bilde die Bestandteile der weissen und schwarzen, der gelben und roten Farbe und bewirkt dadurch die Ähnlichkeit mit dem Originale.“

Niemand von uns Spätlingen war dabei, als diese Bemerkung vor mehr als 2500 Jahren niedergeschrieben oder vielleicht auch nur in die mündliche Überlieferung gegossen wurde. Jedenfalls findet sich der Satz seit der Spätantike im Corpus der 'Fragmente' des Heraklit, eine Quelle, die auch unter Kennern als 'dunkel' gilt und deren Überlieferungsgeschichte noch heute rätselhaft ist. Nichtsdestotrotz tobt seither ein kleiner philosophischer Stellungskrieg über die Malerei in den Köpfen der Menschen. Ist die Malerei nur Nachahmung? Oder sogar eine absichtsvolle Täuschung? Oder liegt in ihr eine eigene schöpferische Potenz? Ist sie nur ein mehr oder weniger geschicktes Wiedergeben des Originals? Oder liegt in der Malerei selbst eine Originalität im Sinne der Wortbedeutung des lateinischen 'origo' = Ursprung?

Wer die Ideengeschichte der Antike auch nur in groben Zügen kennt, weiss, dass der Künstler – und allen voran der Maler – immer unter Verdacht stand. Namentlich bei Plato, dem Ur- und Übervater der griechischen Philosophie. In Platos Dialog 'Ion' diskutiert Sokrates den Unterschied zwischen einem guten und einem schlechten Maler einzig unter dem Gesichtspunkt einer guten oder schlechten Nachahmung. Im Dialog 'Kratylos' werden die Musik und die Malerei geradezu fraglos in die Abteilung der nur nachahmenden Künste geschlagen. Und schliesslich, in Platos 'Staat', ist die Malerei sogar eine eindeutig negativ besetzte Kunst, die nur dem 'Schein' dient, ein 'Schattenbild von der Wahrheit' ist und eine 'unsolide' Kunst sowieso.

Von der Täuschungsangst

Das ist, vergessen wir es nicht, geschrieben im 4. vorchristlichen Jahrhundert. Plato vergleicht da, im 10. Buch der 'Politeia', die Malerei sogar mit einer 'buhlenden' Kunst, die unsolide ist und den wahrheitssuchenden Menschen in eine unaufrichtige Liebelei verwickelt. Im Dialog 'Sophistes' geht Plato noch weiter. Er setzt die Malerei einer 'Taschenspielererei' gleich, die sich wohlfeil auf den städtischen Märkten verkauft. Überhaupt sei der ganze Kunsthandel vergleichbar mit dem Getreide- oder dem Weinhandel (eine Bemerkung übrigens, die man in ihrem ernüchternden Gehalt nahtlos auf das so merkantile frühe 21. Jahrhundert mit seinen geldgeilen Art Fairs in Basel, Miami und anderswo verlängern könnte).

Kurzum: Wie man von hier, vom platonischen Prostitutionsurteil über die Malerei, zu einer Ma-

lerei kommt, die den seelischen Anteil des Menschen wieder zu fassen und in einer Art poetologischen Existenziale auszudrücken versteht, scheint vertrackt zu sein. Die platonische Ideenlehre hat die vorfindbare Realität pathologisiert. Alles, was 'ist' (und namentlich auch, was dargestellt ist), könnte uns ja täuschen. Noch bei Descartes gehört dieser deus malignus, dieser böse Betrüger-Gott, zum strapazierten Seelenhaushalt einer menschlichen Täuschungs-Angst, in der das späte Echo Platons nachhallt. Und doch: Nicht alle Seelenkünstler und Innerlichkeitsexperten haben sich von der platonischen Täuschungs-Phobie anstecken lassen. Und vielleicht war es ja gar der spätantike Wahrheitsfanatismus – die Sucht nach dem vermeintlich einzig 'Wahren' –, der alles, was mit dem Moment der Illusion auch nur schon spielt, gleich auch schon verdächtigt und zum Bösen schlechthin gemacht hat.

Doch dass man mit der Illusion auch freundlich und produktiv spielen kann; dass die Malerei (und mit ihr auch die Musik) über einen zauberhaften Sonderzugang zur Innerlichkeit verfügen, das steht eben auch in den Annalen der menschlichen Geschichte. Zu erinnern wäre da etwa an den klugen Agrippa von Nettesheim, ein Bewohner des frühen 16. Jahrhunderts, der den Künsten, der Astrologie und den 'weichen' Modalitäten der Erkenntnis freundlich gesinnt war. Bei ihm findet sich eine der frühesten Nennungen jenes schönen Wortes, wonach „die Malerei eine stillschweigende Erdichterkunst, die Erdichterkunst aber eine redende Malerei“ genannt werden könne. Eigenartig genug: Nur die Antike war gegenüber der abbildenden Kunst so skeptisch eingestellt. Je weiter wir auf dem Zahlenstrahl der Menschheitsgeschichte gehen, desto mehr Hoffnung wird gerade in die Kunst als dem Medium projiziert, das die seelische Intaktheit des Menschen erhalten und über unwirtliche und kalte Zeiten hinaus auch konservieren könne.

Seither, seit dem Beginn der Neuzeit, ist die antike Skepsis gegenüber der Malerei wie weggefegt. Speziell seit dem frühen 15. Jahrhundert hat die Kunst – mit Ernst Gombrich gesprochen – die „Eroberung der Wirklichkeit“ zu ihrem Daseinsgrund gemacht. Die italienische Renaissance, das holländische 17. Jahrhundert, sowieso die Romantik, die klassische Moderne bis hin zur Gegenwart: Längst ist die Kunst rehabilitiert als eine eigenständige Möglichkeit, zum 'Sein' des Menschen vorzudringen. Nun kann die Malerei plötzlich eine ganze Innerlichkeitsmetaphysik entfalten, die sich dem Schauenden gleichsam ohne Worte erschliesst. Mit einem gewissen Pathos liesse sich formulieren, dass nun vor allem im Medium der Malerei die – heideggerisch formuliert – schicksalhafte Geworfenheit des Menschen in ihrer ganzen seelischen Tiefenschärfe anschaulich wird. Nachgerade der romantische 'Schock' der Innerlichkeit (man denke nicht nur an Caspar David Friedrich) mag auch damit zu tun haben, dass die Kunst, der Künstler selber nun zu einer metaphysisch geadelten Instanz geworden sind. Der Maler verfügt über einen Schlüssel zur Innerlichkeit, der Künstler ist eine Art metaphysische Instanz. Friedrich Nietzsche wird zu Ende des 19. Jahrhunderts im Künstler sogar die einzige noch mögliche Erlöserfigur für die Geschieke der Menschheit sehen.

Eine Flaschenpost aus dem frühen 21. Jahrhundert

Es mag eigenartig anmuten, einen so langen Umweg zu gehen, wenn es eigentlich 'nur' darum geht, über einen jungen Schweizer Künstler aus dem kalten, epigonenhaften und irgendwie noch richtungslosen 21. Jahrhundert nachzusinnen. Gewiss kann man die Arbeiten von Giacomo Santiago Rogado fern von allen philosophischen und kunstgeschichtlichen Annäherungen über den Status des Bildes betrachten. Vielleicht aber wiederholen sich die Auseinandersetzungen über das, was man 'empfinden' und das, was man davon 'darstellen' kann in jedem Menschen, der sich ernsthaft mit etwas – und dazu gehört auch dieses merkwürdige Phänomen der Kunst – beschäf-

tigt. Wer Giacomo Santiago Rogados Arbeiten betrachtet, wird schnell bemerken, dass man nicht nur 'über' diese Bilder sprechen kann. Sondern zugleich auch darüber, was 'hinter' dem Bild zu liegen scheint.

Namentlich die neuesten – also die jüngsten – Bilder von Giacomo Santiago Rogado haben einen eigenartig transzendentalen Zauber. Sie scheinen zu oszillieren zwischen einer Stimmung, einer Aura, einem seelischen Silberblick. Vielleicht sogar ist da ein Hintergedanke, der sich ganz sachte in den Vordergrund drängt, je länger der Betrachter das Bild schaut. Ganz exemplarisch – man ist versucht zu sagen: programmatisch – kann man das etwa bei einem Bild aus dem Jahr 2007 sagen. Als Titel (der vielleicht nur eine Konvention, vielleicht aber auch ein hermeneutischer Hinweis für den Betrachter ist) lesen wir ein einziges Wort, das aus dem Vokabular einer diffusen Neo-Romantik zu stammen scheint – Mittsommernacht ◇.

Das Bild ist gross, überdimensioniert fast. Es misst 2 Meter 40 auf 2 Meter 30. Bild und Betrachter müssen viel Raum haben, um zu einander zu finden. Da ist zum einen eine strenge, fast puristische, jedenfalls nach geometrischen und optischen Gesetzen angelegte Wellen-Linien-Struktur, in der zudem die Farben entlang einer privaten Farb-Kabbala changieren. Ein mit der griechischen Antike vertrauter Mensch könnte meinen, einen in Linien gelegten Äther (das war ja einstmal die Luft, die die Götter des Olymp atmeten) vor sich zu haben. Jedenfalls sind diese Wellenlinien, ist dieser Mittsommernachtshimmel alles andere als unbelebt. Es scheint ein Sirren und Flimmern in der Luft zu liegen. Kaum ein Betrachter kann sich der optischen Wirkung entziehen. In der Mitte freilich ein Quadrat, in dem sich der erste, flirrende Himmel noch einmal öffnet und einen Ausblick auf einen zweiten, neo-romantischen (oder neo-surrealen?) Wolkenhimmel in Grau freigibt. Ähnliches zeigt sich beim Bild Horizont ◇. Da scheint sich die Linienstruktur wie ein Vorhang zu öffnen und ein Guckloch in eine andere Welt, zu einem anderen Horizont freizugeben.

Ein Himmel hinter dem Himmel? Eine Welt jenseits der Welt? Eine Nacht hinter der Mittsommernacht? Mit der begrifflichen Schwere, die der Sprache der Philosophie anhaftet, könnte man hier von einer Art 'transzendentalen Dualismus' sprechen. Transzendental insofern, als wir hier, bei Rogados Mittsommernacht ◇, als Betrachter hinter dem ersten Bild ein zweites sehen, das die erste Betrachtungsebene überschreitet (und nichts anderes will die lateinische Vokabel 'transcendere' ja sagen).

Transzendentaler Dualismus

Und der Dualismus? Auch der scheint mir bei Giacomo Santiago Rogado nicht nur evident, sondern geradezu augenfällig: Zum einen ist da diese konzeptionelle, in einer formalen Ästhetik zu findende Strenge: Linien, Wellen, Tropfen und genau kalkulierte Farbigkeiten, die sich erst im Auge des Betrachters zu oszillierenden bildlichen Eindrücken zusammensetzen. Mit einem Wort, das aus der Musikästhetik stammt, könnte man vielleicht von einer „seriellen“ Malerei sprechen. Noch deutlicher und gleichsam monothematisch kann man diese strenge Ästhetik etwa in den Bildern Dämmerung ◇, Pointe ◇ oder Puls ◇ sehen. Diese Bilder wirken 'optisch' (wiewohl ich das Etikett 'Op Art' nicht bemühen würde, denn jede Form von bildender Kunst ist optische Kunst; will heissen: die Schublade der 'Op Art' ist eigentlich nicht mehr als eine Tautologie).

In ihrer kargen formalen Strenge – die Rogado auch in anderen Arbeiten mit einer nahezu naturwissenschaftlichen Präzision exekutiert – sind diese Werke von einer eigentümlich meditativen Wirkung. Doch: Zum andern gibt es ein fast gegenläufiges Element, das mitten in diese unter-

kühlte rituelle Strenge einzubrechen (oder genauer: sich hinter ihr zu öffnen) scheint. In Mittsommernacht \diamond ist es ein sich im Mittelquadrat öffnender und fast haptisch 'transzendent' wirkender Wolkenhimmel, der inmitten der farblichen Linearität des Vorder-Bildes zwar in Grautönen gehalten ist, aber dennoch wie eine spätromantische Flaschenpost wirkt. Wir blicken hinaus, aus dem seriellen Raum, in eine erträumte und weite Wolkenlandschaft, die uns ahnen lässt, dass hinter all der rechnenden Strenge unserer Jetztzeit doch noch eine seelische Botschaft, ein Blick zurück – vielleicht zu den Wolkenlandschaften eines Jacob van Ruisdael – möglich ist. Plötzlich sind da die vermeintlich geschiedenen Elemente – Strenge und Klarheit contra Traum und Seelenweichheit – nicht mehr streng getrennt, sondern in einem freundlichen Dualismus miteinander verbunden.

Diese freundschaftliche Verbindung zwischen dem formal-ästhetischem Prinzip und einer zugleich existenten Öffnung hin in die Seelenlandschaften einer irgendwie 'romantischen' Vor-Zeit scheint ein unausgesprochenes Anliegen von Giacomo Santiago Rogado zu sein. Sein 'Dualismus' ist kein cartesianisch strenger, der – wie René Descartes im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts – keine Gesprächsmöglichkeit zwischen dem Körper und dem Geist sah. Wo die Logik, der formale Verstand und auch die Wissenschaft vor allem durch Trennungen und Begrenzungen (was anderes denn bedeutet die Vokabel 'Definition'?) sich dem Sein zu nähern versuchten, ist es hier, im Raum der ästhetischen Imagination von Giacomo Santiago Rogado, das Zusammenkommen von zwei vermeintlich geschiedenen Daseinszuständen, was uns zu bezaubern beginnt. Freilich. Das Wort von 'Zauber' und vom 'Verzaubern' ist in unserer bauhäuslich unterkühlten und ornamentfreien Gegenwart sozusagen von Anbeginn an verdächtig. Und da kommt ein junger Maler und hält sich nicht an die ungeschriebenen Prinzipien und auch nicht an die versteinerten Neurotizismen einer 'Gegenwarts'-Kunst, die das Figurative, das Weiche, das Träumerische und den Zauber überhaupt aus ihren Annalen verbannt hat.

Mahnmale der Introspektion

Wer Rogados Arbeiten aus der letzten Zeit betrachtet, meint eine Entwicklungslinie vom Formalen hin zu den seelisch verrästelten Innerlichkeitslandschaften einer irgendwann einmal 'vergangenen' Zeit festzustellen. Geradezu augenfällig wird dies in den grossen Doppelporraits, die zwei an sich 'Unterschiedliche' – nämlich jeweils einen Mann und eine Frau – in der gleichen, unterschiedslos introvertierten Haltung zeigen. Die Porraits – ich spreche von Poet & Poesie \diamond , von Bellevue \diamond und von Weiß & Prosa \diamond – haben in ihrer exemplarischen Grösse von jeweils um die 190 x 180 cm etwas Statuarisches. Sie wirken wie Mahnmale der Introspektion. In einem unvorbereiteten und „kühlen“ Betrachter der Gegenwart können sie einen veritablen Innerlichkeitsschock hervorrufen, eine Art toxische Reaktion. Bei den Porträtierten scheint es sich um Menschen zu handeln, die in ihrer Haltung und in ihrem Typus uns ortlosen Argonauten des frühen 21. Jahrhunderts längst schon historisch vorkommen; späte Mahnmale aus einer Zeit, in der es noch Herkunft und Seele gab und Solidität und gebügelte Blusen. Die Physiognomien sind nicht von heute. Da sind keine direkten und an der Gegenwart gestählten Blicke. Stattdessen geordnete Frisuren, korrekte Kleidung und überhaupt eine strenge äussere Form, die einer Empfindsamkeit Halt gibt, die wir uns schon längst nicht mehr leisten können. Diese Gesichter gehören zu einem Menschentyp, der uns wie eine species rara der Vergeistigung vorkommt. Nur ganz andeutungsweise wird mit dem Hauch einer hochgeschlossenen Sinnlichkeit gespielt. Und doch beherrscht der Eros den Raum.

Wolkenilluminierte Daseins-Westen

Mag sein, dass solche Gesichter und Haltungen in den 1920ern, 1930ern so noch haben vorkommen können. Heute aber schauen uns diese selbstvergessenen Figuren an wie ein Memento für das, was wir verloren haben. Allen drei Paaren (und das 'Paar' mag hier auch stellvertretend gelesen werden für das Prinzip eines ungeschiedenen Dualismus') ist eine Art 'Seelenweste' gemeinsam. Ein wolkenilluminiertes Daseins-Pullöverchen, das selbst wieder auf einen Horizont im Jenseits des Körpers verweist. Oder streng und konservativ: Diese Westen sind die Embleme einer gemalten Meta-Physik . Überhaupt diese Westen. Sie sind äusserst eigenwillige, schillernde und geradezu vertrackte Bekleidungsstücke, die in ihrer Bedeutung augenfällig zwischen einem Seelenwärmer und einem umgekehrten Kettenhemd wechseln. Das blaue Seelen-Pullöverchen etwa der Dame namens Poesie \diamond hält nicht nur das von aussen Kommende ab, sondern es gibt vielmehr den Blick auf ein Inneres frei. Man könnte geradezu von einem Innerlichkeitspanzer sprechen; von einem freundlichen Schutzschild gegen den Verlust der Introspektion und also für das Bewahren der Fähigkeit zum Tagtraum und zu einem Denken, das sich in Wolken, in der Ferne, im Horizont verliert.

Augenfällig korrespondieren dazu die Blicke der Probanden: Sie alle sind gerichtet auf einen Fluchtpunkt jenseits der Tagesrealität. Das ist allerdings ein illusionismo, eine Augen-Täuscherei, ein trompe l'oeil. Aber nicht im kunsthistorischen Sinn. Sondern ganz pragmatisch dahingehend, dass wir uns als Menschen wieder dem Spiel, dem Gedankenspiel und der freundlichen Selbst-Täuschung hingeben dürfen. Schliesslich hat uns die Erkenntnistheorie längst gelehrt: Das Ding 'an sich' können wir nicht erkennen. Unser Fühlen, Denken, Erkennen ist immer subjektiv. Wir sehen die Welt und ihre Tatsachen nur vermittelt über unsere Sinne.

Gewiss. Für den kunstgeschichtlich Ge- (oder Ver-?) Bildeten sind hier die Stichworte Surrealismus und *pittura metafisica* nicht weit. Aber insofern ein Kunst-Werk auch ein Denk-Werk ist – und bei Giacomo Santiago Rogado ist dies der Fall –, gibt es gar keine *pittura*, gar keine Malerei, die nicht zugleich auch *metafisica* und *surreal* ist. Natürlich gibt es Passungen. Man meint, ein Fenster hin zu Magritte zu entdecken. Wer Rogados lesende Dame aus *Weiß & Prosa* \diamond sieht, mag sich von Weitem an Magrittes "Lectrice soumise" von 1928 erinnern fühlen. Aber doch nur von Weitem. Rogados 'Lesende' ist achtzig Jahre jünger und von stiller, zivilisatorisch schon irgendwie gebändigter Aufmerksamkeit, während bei Magritte der Schreck sozusagen aus den Buchseiten in das Gesicht der Lesenden springt. Ein anderer Fingerzeig auf Magritte mögen die blau-gewolkten Westen von *Poet & Poesie* \diamond sein – wir denken an die frühen „*Rencontres naturelles*“ (1945) oder an den Himmel im „*Empire des lumières*“ (1954) des Belgiers. Und wer mit der kriminalistischen Manier einer kalten und blutleer gewordenen Kunst-Kritik arbeitet, mag Rogados weite Horizontlinie in den *Bellevue* \diamond -Illusionswesten oder bei *Horizont* \diamond auch schon gesehen haben. Nicht nur bei Magritte. Schon bei den Holländern, vielleicht gar bei Caspar David Friedrich.

First Second Patience

Ein Neo-Romantiker? Ein Illusionist? Ein Wieder- und Wechselgänger zwischen 'Op Art' und Surrealismus? Ist alles nur noch Zitat? Nachahmung? Können wir Spätgeborenen überhaupt noch etwas anderes tun, als das, was schon einmal da war und wohl auch schon einmal gefühlt oder gedacht worden ist, dennoch so authentisch fühlen und ausdrücken, als ob wir die ersten wären? Wir sind eigenartige Zwitterwesen. Wir schauen zurück. Und auf unserem Blick lastet das Gewicht einer langen und schwer gewordenen Geschichte. Und wir schauen nach vorne in der Hoffnung, es

möge uns etwas Echtes, Erschütterndes, ein unhintergebares Daseinsgefühl streifen. Glücklich, wer die Gnade besitzt, uns dies wieder fühlen zu lassen. Und glücklich, wer dem Eros des Denkens in der Anschauung wieder einen Ort bieten kann. Vielleicht nicht beim ersten Mal. Die Einübung in die Sinne braucht Geduld. Mehr als eine Sekunde. Vielleicht muss man mehr als einmal üben. Eben. First. Second. Patience.

Notizen

1/ Heraklit, Fragmente. Zitiert nach Hermann Diels: Die Fragmente der Vorsokratiker. Bd. 1, Berlin 1903, S. 79

2/ wie übrigens die meisten Überlieferungsgeschichten der antiken Philosophie; man vergesse nicht, dass auch die platonischen 'Dialoge', auf denen ein Grossteil der abendländischen Denkgeschichte beruht, erst im 15. Jahrhundert durch den Renaissancehumanisten Marsilio Ficino latinisiert und erstmals in Druck gegeben worden sind.

3/ zusammen mit der nicht minder verdächtigen Tonkunst

4/ Für Nietzsche – dem ich darin gerne folge – gibt es 'Wahrheit' nur im Plural.

5/ Agrippa von Nettesheim: Von der Ungewissheit und Eitelkeit aller Wissenschaften. Kap. XXIV. De pictura Oder von der Malerei.

6/ in der Tat: Die massen- und tiefenpsychologischen Nachwirkungen etwa von Adolf Loos' Ornament und Verbrechen (1908) und namentlich auch vom deutschen Bauhaus-Purismus sind noch immer nicht ausgestanden; jede Art von warmer seelischer Daseinstauglichkeit im Formalen steht noch immer unter dem Verdacht des rein 'Dekorativen' und (noch schlimmer) des 'Gemütlichen'.

7/ vgl. dazu exemplarisch Helmuth Lethen: Verhaltenslehren der Kälte. Frankfurt 1994

Das Wort 'Metaphysik' - bezeichnet bei Aristoteles ganz einfach die 'hinter den über die Physik' liegenden Kapitel seines Werkes. Die Physis ist zunächst einmal einfach ein – Körper.

Autorin

Prof. Dr. Ursula Pia Jauch ist Professorin für Philosophie und Kulturgeschichte an der Universität Zürich. 1992 Scholarship am Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica/USA. Neben der akademischen Tätigkeit Arbeit als Publizistin und Autorin, seit 1989 beim Feuilleton der Neuen Zürcher Zeitung, zudem Moderatorin der „Sternstunde Philosophie“ bei SF1. Ruf als fellow ans Wissenschaftskolleg zu Berlin für das akademische Jahr 2007/2008.