

Im Karussell der Vor-Moderne

Zum Verhältnis von Kultur- und Natur-Räumen im aktuellen Werk von Kotscha Reist

Kinder liebten sie, als sie noch von Hand bewegt wurden und es sich verflücht schnell in ihnen kreiseln liess. Auch das Kino liebte Drehtüren (*Revolving Doors*) einst, weil sich so herrlich Verwirrung mit ihnen stiften liess. Charlie Chaplin inszeniert 1917 in *Die Heilquelle* einen zweiminütigen Drehtür-Scherz, in dem ein Rollstuhlfahrer, ein halbnackter Masseur, zwei Passanten und ein Wasserbecken in Konfusion geraten und Chaplin 14-mal herumwirbelt, mitgerissen vom Strudel der Ereignisse und der rasanten Tür.

Drehtüren können auf der Film-Leinwand aber auch zu Transporteuren biografischer Bewegungsprozesse werden. „Keiner verlässt die Drehtür so, wie er hereinkam“, sagte Vicki Baum über ihren Roman „Menschen im Hotel“¹, der nicht zuletzt durch seine Verfilmung mit Greta Garbo weltbekannt wurde. Roman und Film zeigen mehrere Menschen, die sich Ende der 1920er Jahre in einem Grand Hotel in Berlin aufhalten und deren Wege sich schicksalhaft kreuzen.

Drehtüren (*Revolving Doors*) sind mehr als Ein- und Ausgänge. Um von einem Raum in einen anderen zu gelangen, genügt ein Loch in der Wand, ein Türblatt, es zu schliessen. Drehtüren offerieren stattdessen einen Fächer aus Türblättern, der sich spielerisch bewegen lässt: ein Karussell, das eigene kleine Räume erzeugt. Drehtüren sind immer offen, nie fest verschlossen. Das sprichwörtliche Hintertürchen, das immer einen Spaltbreit offen steht, ist hier in die mal mit Messingbeschlägen geputzte, mal gläsern funkelnde Haupttür eingearbeitet. Diese spezielle Disposition macht Drehtüren zu Passagen, die man nicht nur durchschreitet, um von A nach B zu kommen, sondern die auch in einem übergeordneten Sinn weiterführen können.

Die Drehtür, im Kino Ort komödiantischer Verwicklungen und biografischer Entwicklungen, erscheint in den Gemälden von Kotscha Reist herausgelöst aus jedem räumlich-narrativen Zusammenhang. Der Raum hinter den Türen ist nicht auszumachen. So scheinen die Türen in einen unermesslichen Bereich zu führen. Zweimal hat der Künstler das Motiv der Drehtür gestaltet. Die beiden Bilder „Revolving Door“ wirken wie Tag- und Nachtaufnahme eines Ortes und Objekts. Wie Bild und Negativ. Mit allen damit verbundenen Implikationen, wie dem vagen Versprechen eines erweiterten Erfahrungsraumes. Zumal in dem nächtlich wirkenden Bild schwingt deutlich eine Ahnung mit, dass mit dem Durchschreiten dieser Tür existentielle Erfahrungen verbunden sein könnten. Türen und Tore haben in der abendländischen Kulturgeschichte eine lange Tradition als Wegmarken schicksalhafter Entscheidungen. Zum Beispiel die Himmelpforte, an der nach volkstümlicher Vorstellung Petrus die guten Christen von den weniger guten scheidet oder die Pforte im Märchen von Frau Holle, unter der Gold-Marie und Pech-Marie ihre Belohnung beziehungsweise Betrafung erhalten. Und auch in der modernen Kultur und Popkultur spielt die Tür eine wichtige Rolle als Erfahrungsmöglicherin. Bekanntheit erlangte Aldous Huxleys Essay über Meskalin und Bewusstseinsveränderungen, Kunst und Paradiesvorstellungen „The Doors of Perception“. Der Titel, von dem Jim Morrison zu dem Namen für seine Band „The Doors“ angeregt worden sein soll, spielt seinerseits auf eine Gedichtzeile von William Blake an: „If the doors of perception were cleansed / everything would appear to man as it is, infinite.“²

Türen und Räume spielen im aktuellen Werk Kotscha eine herausragende Rolle. Die jüngsten Bilder zeigen gleichsam

1 Hier zitiert nach: Olaf Brill, Svenja Schiemann, Erika Wottrik: „Grosse Auftritte, kleine Dramen“. In: Filmpodium Programmheft Februar/März 2016. Hrsg: Stadt Zürich Kultur, 2016, S. 19

2 Vgl hierzu: https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Pforten_der_Wahrnehmung

eine Flucht aus Zimmern und Salons, Häusern, Gärten, Vasen. Türen schaffen Verbindungen, auch dort, wo man sie nicht sieht, reale Türen und metaphorische Türen, die sich in einem steten Luftzug des Geistes öffnen und schliessen, und die dabei immer wieder neue Bedeutungsebenen und Assoziationen öffnen. In den „Revolving Doors“, auf die hier noch einmal Bezug zu nehmen ist, klingt auch das Element der Bewegung an. Eine Drehtür schliesst sich nicht mit Entschiedenheit hinter dem, der sie durchschreitet. Sie schwingt nach. Diese Beweglichkeit, ja: Rastlosigkeit machte die Drehtür im frühen 20. Jahrhundert zum Inbegriff von Fortschritt und Beschleunigung. Chaplin und seine bereits genannte turbulente Drehtür-Fahrt sind nur eines von unzähligen cinematographischen Beispielen für den Einsatz flotter Revolving Doors als Abbild fiebriger Modern Times. Doch, wie das Magazin der Süddeutschen Zeitung konstatierte: „Die Drehtür hat ihren Schwung verloren.“³ Seit 2005 sind die einstmals flotten Türen, 1888 von dem Amerikaner Theophilus Van Kannel als Karusselltür zum Patent angemeldet, serienmässig mit einer Sicherheitsbremse ausgestattet. Die grossen Drehtür-Zeiten sind vorbei, das macht diesen Durchgang zu einem Nostalgikum, das eine vergangenheitsselige Gegenwart mit einer zukunftsgläubigen Vergangenheit in Verbindung bringt. Und natürlich klingt dieser Spannungsbogen in den Bildern von Kotscha Reist, einem erfahrenen Zeitependler, summend an.

Neben all ihren schon genannten aufregenden Fähigkeiten, hat die Revolving Door auch die türübliche Eigenschaft, Innen und Aussen zu verbinden, Kulturraum und Naturraum, Wohnraum und Landschaft. Die Beziehung dieser Räume zueinander, ihre Durchlässigkeit und wechselseitige Beeinflussung bilden einen weiteren Schwerpunkt in den neuen Werken von Kotscha Reist. Das zeigt sich auch und gerade dann, wenn Türen in den Bildern gar nicht zu sehen sind. Wie in dem Gemälde „The Construction of Memory“, das ein Haus von modernistischer Eleganz zeigt. Trotz seiner geradlinigen Formen haftet dem Gebäude etwas Unirdisches an und erinnert an den Ausspruch des Architekten Oscar Niemeyer: „Die Architektur besteht aus Traum, Phantasie, Kurven und leeren Räumen.“⁴ Reists Gemälde wirkt wie eine Hommage an die Baukunst der Moderne, die voll der Euphorie darüber, dass sie in der Lage war, Baustoffe wie Glas, Metall, Zement in neuer, eleganter Weise bändigen zu können, hoffte, auch den Menschen formen zu können. Dieser in der Moderne durchaus konkrete und wirkmächtige Wunsch, die Gesellschaft durch die Bauten, die man ihr gab, zu verändern, bekommt in Reists schwebendem Bild den Geschmack einer verblassten Utopie. Das liegt zum Teil am Bildschnitt: Es bleibt offen, ob das Haus am Bildrand endet, oder nur die obere Etage zu sehen ist. Keine Tür ist auf dem Bild zu sehen, kein Gartenweg, kein Zugang. Das Haus erstarrt zu einer gefälligen aber geschlossenen Form, die im Ungefähren schwebt. Umgeben ist das Haus von teils nur angedeuteten Bäumen, die keine Gartenlandschaft im eigentlichen Sinn bilden, da es räumlicher Tiefe mangelt. Der Garten als Staffage erinnert an die Malerei des Manierismus ebenso wie an Computerspiele älterer Generationen. Das Hausmotiv wird zudem partiell von farbigen Rechtecken überlagert. Diese Farbfelder erinnern in ihrer Wirkung an Darstellungsfehler in Computergrafiken. Sie zeigen, hier isoliert, Farben, die in der Darstellung des Hauses Verwendung finden, lassen sich also als eine Durchdringung des Hauses in maltechnischer Hinsicht lesen.

Gerade in seiner Türlosigkeit weist auch das Bild „The Construction of the Memory“ auf das Thema des Durchgangs hin, drängt sich doch in der Betrachtung des Bildes automatisch die Frage nach einem Ein- und Ausgang auf. Nach der Verbindung von Innen und Aussen, Kultur und Natur, die Kotscha Reist in seinen jüngsten Bildern anspielungsreich durcharbeitet. Dabei zitiert er Formen und Figuren des Fin de Siècle, malt Vasen und Paravents mit chinesisch anmutenden floralen Dekors und porträtiert unter dem Titel „Die Erfindung der Moderne“ Alfons Mucha, einen der

3 Nadia Pantel: „360 Grad Unsinn“. In: Süddeutsche Zeitung Magazin. München. 50/2013. Hier zitiert nach: <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/41323/360-Grad-Unsinn>

4 Robert Schediwy: Städtebilder, Wien, 2004. S. 50

erfolgreichsten und prägendsten Künstler des Jugendstils.

Mit Anbruch der von intellektuellen Fragestellungen dominierten Moderne, gerieten vormoderne Kunstrichtungen wie Jugendstil und Symbolismus ins diskursive Abseits. Zu dekorativ, zu schwelgerisch waren Motive und Gestaltung. Für Alfons Mucha (1860 – 1939) und seine schwelgerische Linienführung galt das ganz besonders. Alfons Mucha, gelernter Bürokaufmann aus Mähren, eroberte die Welt der Kunst- und Plakatmalerei als Autodidakt. Am Wiener Ringtheater begann er Bühnenprospekte zu malen. 1889 ging Mucha nach Paris, teilte sich zeitweise ein Studio mit Paul Gauguin. Der Zufall brachte ihm einen Auftrag von Sarah Bernhardt ein: Die berühmte Schauspielerin suchte Ende 1894 jemanden, der ein Plakat für sie gestaltete; der Künstler, mit dem sie bisher zusammengearbeitet hatte, war ausgefallen. Mucha sprang ein und wurde mit seinem Plakat für die Inszenierung „Gismonda“ auf einen Schlag bekannt.

Typisch für Muchas Stil sind schöne Frauen umgeben von wehenden Haaren, fließenden Stoffen und einem orientalischen Ornamentenreichtum. Ab 1898 zeichnete Mucha für den Pariser Juwelier George Fouquet Entwürfe für Schmuckstücke, die in ihrer Extravaganz kaum tragbar waren. 1901 gab Fouquet Mucha den Auftrag, sein Geschäft neu einzurichten. Es entstand ein skurril-exotisches Ambiente, bis in die kleinsten Details durchdacht, das theatralisch und dekadent wirkt, dabei aber auch der Idee des Gesamtkunstwerks huldigt.⁵

Gerade die aus solchen Kooperationen sprechende Nähe Muchas zu Kunsthandwerk und Werbung ist es, die ihn in der relativ kurzen Phase des Jugendstils (um 1900 bis zum Ersten Weltkrieg) so gefeiert und danach so verdächtig machten. Während die Kunst sich spätestens nach dem Zweiten Weltkrieg so entschieden wie möglich von allem Werblichen und Gewerblichen scheiden wollte, um ihre Ernsthaftigkeit zu betonen, suchten die Künstler des Jugendstil die Anbindung an Kunsthandwerk und Grafik, um die Alltagswelt mit ihren Formvorstellungen durchdringen zu können. Der Jugendstil war in seiner Selbstwahrnehmung eine Reformbewegung, eng verwandt mit dem von England aus Kontinentaleuropa beeinflussenden Symbolismus und der von William Morris und John Ruskin angeführten Arts-and-Crafts-Bewegung. Beide Bewegungen entstanden in Reaktion auf die Industrialisierung und die damit einhergehenden tiefgreifenden Veränderungen und Verunsicherungen ästhetischer und gesellschaftlicher Natur. Während die Kunstwerke des Symbolismus die Folien für eskapistische Tagträume lieferte, versuchten die Künstler der Arts-and-Crafts-Bewegung den als hässlich empfundenen Industrieprodukten hochwertiges Handwerk entgegenzustellen. Auf dem Kontinent war es vor allem der Jugendstil, der auf Charakterbildung durch Schönheit setzte. Kunst und Kunsthandwerk, sollten den Menschen und die Welt verbessern. Eine Vorstellung, die heute einerseits naiv erscheint und doch zugleich neue Gültigkeit erlangt: Handwerklich gefertigte Produkte erfreuen sich bei einem überwiegend gebildeten und solventen Gesellschaftssegment wieder steigender Beliebtheit. Das zeigen zum Beispiel der Erfolg eines Unternehmens wie Manufaktur.⁶ Vielleicht überwiegt heute die schiere Lust am schönen Objekt die Hoffnung auf Verbesserung, doch ist die Vorstellung von der ethischen Dimension des Ästhetischen fest im abendländischen Ideen-Apparat verankert.⁷

5 Vgl.: Renate Ulmer: Alfons Mucha. Köln, 1993. Die Innendekoration, die Mucha für Fouqué geschaffen hatte, musste bereits 1923 einer Renovierung weichen. Teile der von Mucha geschaffenen Einrichtung wurden vom Pariser Musée Carnavalet übernommen.

6 Das Einzelhandelsunternehmen, das neben Geschäften in deutschen Grossstädten einen auch bei Schweizer Kunden beliebten Versandhandel betreibt, warb jahrelang mit dem Slogan: Es gibt sie noch, die guten, alten Dinge.

7 In Platons Ideenlehre bilden Ethik und Ästhetik neben der Wahrheit die Grundpfeiler der Philosophie. Für die Rezeption dieser Ideen in der Neuzeit siehe Friedrich Schillers *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*.

Die Kunstschaaffenden des Jugendstil griffen jedoch nicht nur auf abendländische Ideen von Ethik und Ästhetik zurück, sie rezipierten auch asiatische Vorbilder. Vor allem die Kunst Japans, das sich 1850 dem Westen geöffnet hatte, begeisterte europäische Kunstschaaffende durch ihre luftige Reduziertheit. Besonderes Interesse erfuhren die japanischen Naturdarstellungen: Neben den traditionellen abendländischen Landschaften in Öl, wirken die fernöstlichen Tuschbilder und Holzschnitte so leicht wie der Flug eines Vogels. Während die euroäische Kunst die Darstellung des Raumes zur Meisterschaft gebracht hat, verfolgt die japanische Kunst, die eng mit dem Zen-Buddhismus verbunden ist, ein Ideal von Leichtigkeit, das nur durch philosophische Durchdringung des Gegenstandes zu erlangen ist.

Für das breite westliche Publikum wurden Japonaiserien und Chinoiserien (die substantiellen Unterschiede zwischen den beiden Kulturen wurden lange Zeit ausgeblendet) zu beliebten aber weitgehend sinnfreien Dekorationen. Die chinesische Vase auf dem Wohnzimmer-Buffer war Schmuckstück, aber nicht unbedingt Denkanstoss für eine Reflexion über die vielfältige Beziehung zwischen Natur und Kultur. Indem Kotscha Reist in seinen Bildern bemalte Vasen und Paravents präsentiert, rückt er dieses spannungsvolle Verhältnis zwischen Kunst und Natur wieder in unser Blickfeld. Besonders raffiniert ist der Paravent. Ursprünglich stammt der Wandschirm aus China, wo er als Windschutz eingesetzt wurde. In Europa wurde der Paravent zunächst an Fürstenhöfen, später auch in den Wohnungen des aufstrebenden Bürgertums, als Raumtrenner und Sichtschutz verwendet, als eine Separierungsmassnahme, mit der sich (temporäre) Intimität und Verborgenheit erzeugen liessen. Ein gesonderter Raum im Raum sozusagen. Die Potenzierung des Raumes mithin, die dann wiederum mit Motiven einer exotisch-östlichen Natur dekoriert wurde.

Die Darstellung von Landschaften und Naturmotiven ist auch in der europäischen Kunst ein Vorgang der Distanzierung. Denis Diderot äusserte bereits 1767 sinngemäss, Landschaftsbilder würden von den Städtern zum Ausgleich des Naturverlustes an die Salonwände gehängt.⁸ Max J. Friedländer machte einen grundlegenden Unterschied zwischen Natur und Landschaft aus: „Das Land ist die Erdoberfläche oder ein Teil der Erdoberfläche, Landschaft dagegen das Gesicht des Landes, das Land in seiner Wirkung auf uns.“⁹ Landschaft in der Kunst repräsentiert eine Natur, die durch den Filter der Ideen, Werte und Normen gegangen ist. Eine Landschaft auf einem Dekorationsobjekt, einem spielerischen Raumteiler, beide, Objekt und Landschaft, einer fremden Kultur entstammend, einem Zeitgeschmack obendrein, der nicht der heutige ist – mit solch einer Darstellung schafft Kotscha Reist die grösstmögliche Entfernung von der Natur mit den Mitteln der künstlerischen Naturdarstellung, die nur denkbar ist. So schafft er mit einer durch und durch gegenwärtigen Malerei ein Stück puren Manierismus, aufgeladen mit Bedeutung und der immer aktuellen Frage, welche Haltung zur Welt wir mit der Kunst einnehmen.

13 866 Zeichen

⁸ Vergleiche: Norbert Wolf: Landschaftsmalerei. Taschen, Köln. 2008

⁹ Max J. Friedländer, zitiert nach: Norbert Wolf, ebd.