

## **Die „andere“ Wirklichkeit der Bilder Zum Werk von Karl Schleinkofer**

Karl Schleinkofer ist ein Künstler, dessen Werk sich nicht im ersten Ansehen erschließt. Er will mit seinen Bildern nicht „erzählen“ im üblichen Sinn, sondern „Botschaften“ aussenden.

Für sein Werk ist die Sprachlichkeit von Kunst von großer Bedeutung. Er hat sich immer wieder selbst in Wort und Schrift zu seinen Arbeiten geäußert, und es ist in seinen Texten festzustellen, dass sie sich nicht im Beschreiben und Erklären erschöpfen, sondern dass sie gleichsam parallel zum bildenden Werk entstehen.

Schleinkofers graphische Blätter, seine matt schwarz zugestrichenen Bilder, seine sinistren Fotografien verweigern zunächst einmal das „Erzählerische“: Sie agieren völlig anders, als wir – an der Renaissance geschulte Seher, die wir nun einmal auch heutzutage noch sind – es gewohnt sind. Sie verhalten sich stumm, schweigend, in sich gekehrt und verinnerlicht. Zu einer solchen Einstellung war auch Rainer Maria Rilke gelangt, der in seinen Duineser Elegien eine Absage an die äußere Welt formulierte: „Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen“. Und so sagt auch Karl Schleinkofer in einem seiner neuesten Texte: „Was wir innerlich festhalten, entzieht sich fast immer unserem Wissen und bleibt, um leben zu können, im Verborgenen“.

Was beiden – Rilke und Schleinkofer – gleichermaßen suspekt vorkommt, ist die Welt des äußeren Scheins und deren unumwundene Schilderung in der Kunst-Tradition. Will man einigermaßen provokant vorgehen, so könnte man den Beginn der Moderne dort ansetzen, wo sich Künstler jeweils der erzählenden Wiedergabe von Welt widersetzen. Es soll damit nicht ein Defizit im „Weglassen“ von Erzählung geortet, sondern eine neue Sicht auf eine neue Bildwirklichkeit eröffnet werden.

### **Bild und Wahrnehmung seit der Renaissance**

Das Lesen von Bildern beruht auf unseren Seh-Erfahrungen und auf der Geschichtlichkeit unserer Kultur. Seit der Renaissance bestimmt die Errungenschaft der Zentralperspektive die Komposition und das Element des Erzählerischen den Inhalt. Eine Darstellung der Madonna mit Kind, etwa von Raffael, löst im Betrachter – dank der Darstellungs- und Bedeutungskonvention – sofort die Erkenntnis um deren Symbolkraft aus: nicht bloß eine Frau mit Kleinkind ist gemeint, sondern ein ikonenhaftes Bild mit religiöser Ausstrahlung. Die Menschen, für deren Betrachtung die Bilder entstanden, waren in der Lage, diese „Erzählung“ zu lesen, die Inhalte richtig einzuordnen und zu verstehen. Der Kunsthistoriker Michael Baxandall nannte das den „kognitiven“ Stil des Quattrocento, in dem die Intention des Künstlers mit der voraussetzbaren Erwartung des Betrachters zusammenfiel. Selbstverständlich hatte dies auch mit den gesellschaftlichen Implikationen der Zeit und der nahezu generell gültigen Auftragsvergabe für Kunstwerke zu tun.

Daneben – und hier tritt wieder die Moderne ins Blickfeld – gründet sich diese Korrelation auf der geistigen Emanzipation der Bürger aus der – auch im Bildergebrauch – dominanten Bevormundung durch Aristokratie und Klerus. Die Bilder der Renaissance bis hin zum Historismus stellen damit ein lesbares System dar und beinhalten für die Menschen klare, lebendige und leicht verständliche Anreize.

Die Emanzipation des Betrachters tritt dort auf, wo die Subjektivität des Einzelnen für das Lesen der Bilder gefragt ist und wo eine Verschiebung von der Darstellung der wahrnehmbaren Welt hin zur Darstellung der subjektiv empfundenen Welterfahrung eintritt.

## **Das Ende der Erzählung**

Karl Schleinkofers Bilder erzählen keine Geschichten. Sie schildern nicht bestimmte Szenen oder Eindrücke, sie haben keinen illustrativen oder narrativen Charakter. Sie leben von ihrer Aura, die über das Anekdotische und Momenthafte vom "Geschichtenerzählen" hinausgeht. Mit der Abkehr vom Realismus hin zur Abstraktion ist das Element des "Literarischen" in der Kunst neu definiert worden. Waren es von der Renaissance, dem Barock kommend, noch im Jugendstil und im Expressionismus die großen Bildergeschichten, oft in Zyklen, Friesen oder kompakt komprimierten Panoramen, die die künstlerische Intention wiedergaben, so setzt die Moderne mit einer Art von "erzählerischem" Verstummen ein. Das (man könnte aus heutiger Sicht fast sagen:) "Geschwätzige" der früheren Lesebilder – von den religiösen Szenen eines Raffael, den psychologischen Porträts eines Tizian, bis zu den heroischen Legenden eines Rubens und den stimmungsvollen Landschaften eines Monet – weicht einer viel allgemeineren, generell gültigen Bildmitteilung, die mit dem Historischen, Momentanen der früheren Bildauffassung nichts mehr zu tun hat.

Selbst der große Romancier der Jahrhundertwende, Marcel Proust, verließ den Weg der romanhaften Erzählung und begab sich auf eine "abstrakte" Recherche. Gleichzeitig führte Piet Mondrian das Genre der niederländischen Landschaftsmalerei in ein ungegenständliches Zeichensystem über. Und in der Folge bezeichnet der amerikanische Künstler Mark Rothko das Streben der Künstler nach abstrakten Inhalten als eine Annäherung an den Mythos, als eine "symbolische Verdichtung von Wirklichkeitsauffassung".

Karl Schleinkofers Wirklichkeit ist nicht eine lesbare, erklärbare, gegenständlich deutbare, sondern eine "andere" Wirklichkeit. Es ist die Wirklichkeit des Ich, des Individuums, eine gefühlte, erlebte Wirklichkeit jenseits der alltäglichen Konventionen über Bildinhalte und Bilderzählung. Es ist eine Wirklichkeit des Geahnten und Gerade-Noch-Sichtbaren, ein seismographisches System von inneren Aufzeichnungen und äußeren Anstößen.

Den "Tod des Autors" verkündete Roland Barthes und bezeichnete damit das Ende der traditionellen Schriftstellerei. Gleichzeitig blendet er dabei eine wesentliche Komponente ein, die auch in der Bildenden Kunst von enormer Bedeutung ist: der Tod des Autors bedingt die Geburt des Lesers.

Schleinkofers graphische Tafeln entstehen aus dem Schatten der Dinge, aus den Untiefen des Bewußtseins, aus den martyrischen Innensichten und gefühlten Residuen einer geahnten Wirklichkeit und sie richten sich an einen ähnlich subjektiv begabten Betrachter, einen offenen "Leser", der nicht auf buchstäbliche Geschichten aus ist, sondern einen, der sich auf diese Wegweiser zu den Anfängen des Ich einlassen kann.

## **Im Rücken der Zeit**

Das Mythische, das im Zusammenhang mit abstrakter Kunst immer zitiert wird, stellt eine Art bogenartige Verbindung über die Zivilisationen hinweg her: Nicht nur die Rückschau auf das Anfängliche des eigenen Seins, sondern auch die Anwesenheit des Mythos in frühen und primitiven Kulturen hat mit dem Bildlichen zu tun und erweist sich auch in Kunstwerken wie denen von Karl Schleinkofer als äußerst präsent: "alle Bewegungen sind erloschen, die Finalität ist eingeleitet, alle äußere Aktion ist vorüber. Unsere Sinne erfassen eine großartige Kulisse von Zurückgelassenem, Zerbrochenem", schreibt Schleinkofer in seinem Text "Katábasis – Der gespaltene Raum" und öffnet damit dem Betrachter seiner Werke eine unbekannte Tür zu den Nachtseiten des Lebens, zu den Orten der Fremdheit, die "trotzdem ins Innere des eigenen Wesens führen".

War zuerst von den einschneidenden Veränderungen in der Kulturgeschichte die Rede, die ein Abgehen von der renaissancehaften Sicht auf die Wirklichkeit mit sich bringt und eine Zäsur darstellt, wie sie das "Ende der Erzählung" markiert, so kann mit einem Dichter wie Charles Baudelaire vielleicht genau der Beginn der Moderne definiert werden. Der zu seiner Zeit unverstandene Dichter der "Fleurs du Mal" bezeichnet die Orte des Übergangs, die ungesesehenen Schrecken der Finsternis, die vagen Stimmungen der Dämmerung und die eigenen Abgründe des Ich in eindringlichen Bildern jenseits des erzählerischen Geschichtenmalens (wie etwa in der Romantik): Sein Gedicht "Das Ende des Tages" bezeichnet diese Nachtseite des Lebens, diese Dunkelheit des Bewusstseins und definiert es doch als den Ort des Künstlers: Den Tag assoziiert er mit der Sinnlosigkeit des Hektischen, Lärmenden, Aktivistischen, während hingegen die Nacht das Besänftigende ausstrahlt, das Begierden-Stillende, das Traumhafte; der Mensch schmiegt sich in die dichten Vorhänge der ersehnten Dunkelheit, schiffet sich ein auf dem Meer der Finsternis (Baudelaire).

"Keine Farbe – Schwarz" habe ich einen kurzen Essay über die Arbeiten von Karl Schleinkofer betitelt, der anlässlich seiner Ausstellung im Museum Würth in Künzelsau publiziert wurde. Schwarz als die Nicht-Farbe, die Farbe der Finsternis, die Farbe des Jenseits.

Schwarz bedeutet: fast monologische Bildtafeln.

Keine Abbildung: aber intensive Suggestion.

In der Vielschichtigkeit der Arbeiten von Schleinkofer erkennt man die subtil vorhandenen farblichen Qualitäten von Schwarz, die Valeurs, die Differenzierungen innerhalb des limitierten Potenzials. Schwarz besitzt diese mehrfachen Eigenschaften in besonderem Maße und jede Schattierung, jede Strichführung lässt eine andere Art von Schwarz zutage treten.

Schleinkofers Arbeiten der letzten Jahre streben zusehends nach Vereinfachung und vermehrter Klarheit in der Komposition. Der heftige Duktus ist dem kontemplativen Gestus gewichen, einer dichteren und noch dichteren Strichsetzung bis hin zum völligen Ausfüllen des gesamten Formats mit weichem, schwarzen Lineament – die höchste Form der Annäherung ans monochrom Malerische.

In seiner Ausklammerung des Kolorit und des Erzählerischen nähert sich Schleinkofer einer existenziellen Auffassung von den symbolischen Botschaften der Bilder: Er nähert sich dem Unbewussten, Ungeklärten in der Wahrnehmung von Leben; seiner – fast möchte man sagen – mönchischen, ja asketischen Selbstbeschränkung in den Mitteln entspricht die Konzentration auf das Innere, Verborgene im Menschen, auf ein geheimes Wissen um die Abgründe im Dasein.

Rainer Maria Rilke schuf seine späten Gedichtzyklen aus einem ähnlichen Ahnen heraus. Ein bedeutender Einschnitt in seinem Œuvre ging mit seiner Reise nach Spanien einher. Der langgehegte Wunsch, die Wirkungsstätte von El Greco, also im besonderen die Stadt Toledo, kennen zu lernen, und die über lange Jahre geübte Korrespondenz mit dem baskischen Maler Ignacio Zuloaga mündeten in die tatsächlich ausgeführte Reise des Jahres 1912. Hier lässt sich auch die radikalste Änderung in Rilkes Werk festmachen, welche in der gänzlich anderen Auffassung von Transzendenz und Tod anschaulich wird. Nichts hat eine suizidal ausgerichtete Depression mehr mit seinem Werk zu tun; seine Flucht vor sich, sein Weg-Gehen richtet sich auf die Fragen nach der menschlichen Existenz im Inneren, nach der Möglichkeit, "neue, unentbehrliche Räume für das menschliche Leben zu erreichen".(Jean Gebser).

In seinem Hauptwerk, dem Gedichtzyklus der Duineser Elegien, richtet Rilke sein Augenmerk wie mit einem Vergrößerungsglas auf die unsichtbaren Dinge des Lebens: Es geht um das Sich-innerlich-gewahr-Werden von Wirklichkeit und ihre Metamorphosen durch die eigene, subjektive Wahrnehmung: „Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen. Unser Leben geht hin mit Verwandlung. Und immer geringer – schwindet das Außen“.

Die „andere“ Wirklichkeit im Werk von Karl Schleinkofer ist eben auch von dieser Art, eine Welt im Rücken der Zeit, eine Welt im Inneren.

*Margit Zuckriegl*

Schriftliche Form der am 10. Juni 2005 gehaltenen Laudatio auf Karl Schleinkofer anlässlich der Verleihung des Kulturpreises der Dr. Franz und Astrid Ritter-Stiftung für Bildende Kunst 2005 in Straubing.

Literatur:

Rainer Maria Rilke, Gedichte, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1986

Jean Gebser, Gesammelte Schriften, Novalis Verlag, Band 1

Mark Rothko, Texte zur Malerei, Verlag C.H.Beck, München 2005

Michael Baxandall, Die Wirklichkeit des Bildes, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin, 1999

Charles Baudelaire, Die Blumen des Bösen, dtv, München 1997

Roland Barthes, in Texte zur Theorie der Autorschaft, Reclam, Stuttgart 2000