

Wie andere den Browning

Irene von Neuendorff setzt mit ihren Arbeiten dort an, wo es weh tut. Ein Essay.

Rechtlich ist alles klar. Das Gewaltmonopol liegt beim Staat. Auch wenn dieser Satz zumindest in Deutschland nicht explizit in einem Gesetz festgeschrieben ist, so lässt doch die Verfassung insgesamt keinen Zweifel daran aufkommen, dass es allein dem Staat obliegt, Gewalt anzuwenden – auch oder gerade, wo individuelles Rechtsempfinden nach Rache und Vergeltung schreit. Dieses Prinzip, das auf die staatsrechtlichen Überlegungen des britischen Mathematikers und Philosophen Thomas Hobbes zurückgeführt wird, gilt als wesentliche Errungenschaft und als Basis des modernen Rechtsstaats. Ihm steht mit dem Exklusivrecht zur Anwendung von Gewalt (etwa durch Freiheitsentzug) ein Instrument gegen Willkür und zur Wahrung der Rechtssicherheit zur Verfügung. Allerdings stellen sich die Verhältnisse zu Beginn des 21. Jahrhunderts eher post-modern dar, und es sieht so aus, als trete dem Gewaltmonopol des Staates ein allgemeines Gewaltmonopoly gegenüber, das ein zwielichtig schillerndes Spektrum an Eigenmächtigkeiten umfasst. Es reicht von spektakulären Akten der Selbstjustiz über Schulmassaker bis hin zu den Manövern von Akteuren auf dem Kapitalmarkt, die zugunsten des eigenen Profits oder des Profits einer Gruppe das Gemeinwohl außer Acht lassen und Gewalt ausüben, weil weltweit Menschen von den Folgen der Finanzoperationen existenziell betroffen sind. Denn Gewalt ist nicht nur eine Frage der Körperverletzung, sie reicht bis in das Kapillarsystem gängiger, alltäglicher und scheinbar selbstverständlicher Haltungen oder Verhaltensweisen – ein Aspekt, der für die Arbeit Irene von Neuendorffs zentrale Bedeutung hat.

Gewalt manifestiert sich nicht nur in Akten physischer Zerstörung, doch ist seit mindestens zwei Jahrzehnten zu beobachten, dass ihre materiell destruktive Seite in den Vordergrund rückt und gewissermaßen die Oberhand gewinnt. Wobei die Beobachterposition beschränkt ist auf eine nachgerade ausufernde mediale Vermittlung, die einen nicht unwesentlichen Anteil an der steigenden Präsenz von Gewalt hat. Durch die Hybridisierung der Bildinformationen von blutigen und brutalen Ereignissen mittels Fernsehen oder Internet wird Gewalt gleichsam zur Normalität erhoben, und das umso mehr, als die dokumentarischen Bilder überlagert werden von fiktiven Szenen, wie sie die Unterhaltungsindustrie in das kollektive Bewusstsein einspeist und die nicht selten im Gewand der Tatsachenbehauptung daherkommen. Als ästhetisches Instrument zur Bekräftigung der scheinbaren Echtheit solcher Bildsequenzen dient meist ein extremer Realismus, wie ihn etwa Mel Gibson in seinem Film „The Passion of the Christ“ (2004) demonstriert, oder wie er in der 2001 erstmals ausgestrahlten TV-Serie „24“ unter anderem dadurch suggeriert wird, dass die Handlung, die insbesondere in der zweiten Staffel drastische Folterszenen enthält, in Echtzeit abläuft.

Man kann sagen, der Gewalt kommt am Anfang des dritten Jahrtausends in Film und Fernsehen eine ähnliche Rolle zu wie dem Sex während der späten sechziger, frühen siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts. Allerdings korreliert die Dominanz von Gewaltdarstellungen mit einer tatsächlich vorhandenen zügellosen Aggressionsbereitschaft, die so weit geht, dass sie nicht nur die Vernichtung fremden, sondern auch eigenen Lebens von vornherein ins Kalkül zieht und absichtlich in Kauf nimmt. Die suizidalen Tendenzen bei jugendlichen Amokläufern mögen auf eine je individuelle Psychohistorie zurückzuführen sein – im Falle von Terroristen, die sich Sprengstoffgürtel umbinden, zeugen sie von einer grundlegenden, die Errungenschaften der Aufklärung negierenden Umwertung des Verständnisses vom menschlichen Leben: Die Würde und die Unversehrtheit des Einzelnen werden einem abstrakten Ziel untergeordnet.

Insofern reflektiert Irene von Neuendorff lediglich die Epoche, in der sie lebt, wenn sie ihre künstlerische Arbeit neuerdings vermehrt auf das Generalthema Gewalt ausrichtet. Sie begibt sich auf

ein Gebiet, dessen existenzielle Brisanz nicht zuletzt in der Moderne tiefe Spuren hinterlassen hat, sei es in den Zeichnungen eines Otto Dix, der seine Erfahrungen aus dem Schützengraben graphisch niederschrieb, sei es in Picassos „Guernica“, das als Fanal gegen faschistische Skrupellosigkeit gedacht war, sei es in den Auftritten der Wiener Aktionisten, deren Weltbild vielfach geprägt war durch die Erfahrung des Zweiten Weltkriegs und der totalitären Herrschaftsstruktur des Nationalsozialismus. Die materialschlachtartigen Enthemmungsspektakel wie bei Otto Mühl oder die Selbstbeschädigungszeremonien wie bei Herbert Schwarzkogler sind zwar für Irene von Neuendorffs ästhetische Auffassung und Praxis ohne Belang. In einem Punkt jedoch steht die Künstlerin den Wienern in nichts nach – in ihrer Radikalität. Von Neuendorff geht mit absoluter Kompromisslosigkeit vor. Sie lässt keinen Raum zum Ausweichen, gewährt nirgends mildernde Umstände. Sie setzt ihre Botschaft an wie andere den Browning. Und sie trifft den Betrachter dort, wo es weh tut.

Auch diese ungeschönte Direktheit hat Vorläufer, nicht nur in der Moderne. Die detailgenaue Akribie, mit der in der spätmittelalterlichen Malerei die Passion Christi oder die Martyrien der Heiligen geschildert werden, ist schonungslos grausam, und diese gleichsam unerbittliche Deutlichkeit findet ihren Höhepunkt bei Matthias Grünewald, der den Gekreuzigten wundübersät, blutverkrustet und in einem Inkarnat gemalt hat, als habe die Verwesung eingesetzt. Wohl hat namentlich die italienische Renaissance dieser Rohheit eine nachgerade arkadische Ruhe entgegengesetzt, indem sie mittels ausgewogener Proportionen und einer in die Weite, ins Offene, in die Freiheit drängenden Räumlichkeit wahre Idealbilder schuf: Verkörperungen des antiken Ideals vom rechten Maß und von der goldenen Mitte. Die Grausamkeit war damit längst nicht aus der Welt, auch nicht aus der Welt der Kunst. Spätestens im Barock kehrt die physische Gewalt mit Macht zurück. 1620 – in Böhmen und Süddeutschland wütete bereits der Dreißigjährige Krieg – malt Artemisia Gentileschi die Enthauptung des assyrischen Generals Holofernes und konzentriert dabei die Aufmerksamkeit ganz auf den Moment, in dem Judith ihr Schwert mit aller Kraft in den Hals ihres Feindes schlägt, um den Kopf des Heerführers von seinem Rumpf zu trennen (1). Die Künstlerin steht mit dieser Art kruder Deutlichkeit nicht allein: 1636 – der Krieg hat inzwischen seine ganze Bestialität entfaltet – malt Rembrandt „Die Blendung Samsons“ (2), und wieder ist die irreversible Verwundung und Zerstörung in einer Weise dargestellt, dass sie nahezu körperlich spürbar wird. Die gesamte Komposition ist auf den Punkt hin zugespitzt, an dem sich der Dolch eines Soldaten in den rechten Augapfel der alttestamentarischen Kraftgestalt bohrt.

In manchen ihrer Arbeiten geht Irene von Neuendorff ähnlich roh und ungeschönt vor, etwa wenn sie das Gesicht eines alten Mannes wiedergibt, das von blutgetränkten wulstig-schwammartigen Wucherungen entstellt ist. Oder wenn sie in der Serie „Disease“ kleinformatige Malereien großflächiger Wunden fertigt, bei denen Fett, Fleisch und Bindegewebe offen daliegen. Man darf davon ausgehen, dass diese Bilder genauso schockierend wirken wie die meisten anderen ihrer Arbeiten, ob es sich nun um Hitler-Porträts, aufwendig verzierte Tierschädel oder um sorgfältig umhüllte Nachbildungen von Maschinengewehren handelt. Aber wenn sie schockieren, dann stellt sich sofort die Frage: Warum? Sämtliche Motive, die Irene von Neuendorff aufgreift, sind allgemein bekannt. Jedes Medizin-Lexikon enthält weitaus drastischere Darstellungen, als sie von Neuendorff je gemalt hat. Auch die Zeichnungen, die nach Fotografien während des Nationalsozialismus und in dessen Schlagschatten entstanden, sind weder nach dem Grad ihrer Brutalität ausgewählt, noch wird dort der Terror, wie er etwa in den Bildern von KZ-Opfern durchschlägt, mit künstlerischen Mitteln besonders akzentuiert oder gar übersteigert.

Das Schockierende der Arbeiten von Neuendorffs liegt zunächst in ihrer betonten, und doch nur scheinbaren Normalität. Es sind vergleichsweise wenige Fälle, in denen die Künstlerin gleichsam Wunden ins Auge des Betrachters schlägt, weil sie ihn, den Betrachter, mit den Bildern krankheitsbedingter Degenerationen oder mit Ansichten von Menschen konfrontiert, die gewaltsam

ums Leben kamen. Ansonsten aber sticht aus ihren Arbeiten keine Manifestation offensichtlicher Grausamkeit hervor. Im Gegenteil. Vieles wirkt auf den ersten Blick in besonderer Weise kultiviert, nicht unbedingt idyllisch, aber doch beinahe heimelig – wie die Deckchen auf Omas Kommode oder das vertraute Muster auf Mutters Teetassen. Selbst die Serie der Hitler-Bildnisse hat etwas einschmeichelnd Sanftes, wenn nicht gar Süßliches, vor allem wenn die Darstellung des obersten Nationalsozialisten in ein rosazart-gelbliches Licht getaucht ist, wie man es von Jesusbildchen kennt, deren lieblich-linde Ikonografie im späten 19. Jahrhundert, auf dem Höhepunkt der Industrialisierung, entwickelt wurde. Der Hitler, den von Neuendorff vorstellt, ist ein Galan mit Brillantine im Haar, ein Gigolo in Lederjacke, mehr Verführer als Führer. Oder auch: der gute Onkel von nebenan, wobei in dieser Assoziation bereits die semantische Ambivalenz mitschwingt, die den eigentlichen Kern der Arbeit von Neuendorffs ausmacht. Denn „der gute Onkel“, das ist auch der potenzielle Kindermörder, der skrupellose Verbrecher hinter der smarten Maske des Biedermanns, der morgens die Nachbarmädchen mit Bonbons beschenkt, um sie nachmittags ins Verderben zu locken. „Gute Onkels“, das sind auch Täter wie Victor Capesius, der an der berühmten Rampe des Konzentrationslagers Auschwitz Menschen wiederbegegnete, die er aus seiner Zeit als Pharma-Vertreter in Siebenbürgen gut kannte und denen er, zumal im Rang eines SS-Offiziers, wie ein Retter, ein hilfreicher Freund aus alten Tagen vorkam. Und als solcher gerierte sich Capesius, nur um die Deportierten desto leichter ins Gas zu locken – er, der promovierte Pharmazeut, der nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs in Göppingen eine Apotheke eröffnete und in Reutlingen einen Kosmetik-Salon betrieb (3).

Hier offenbart sich der schöne Schein des Bösen, und mit ihm arbeitet Irene von Neuendorff. Ihre Kunst baut auf Vertrautes und baut Vertrauen auf. Eine Aura von Kultiviertheit umflort sie: milde, allem Aggressiven abholde Farben, gefällige, von der Tradition geadelte Dessins. Diese Kunst öffnet die Sinne, macht sie, wie mit weicher, zarter Hand, geschmeidig und damit empfänglich für die nächste Stufe der Erkenntnis. Eine Stufe, die einen Absturz bedeutet: vom vermeintlich Heimeligen ins real Unheimliche. Von Neuendorffs Serie „Vanitas! Vanitatum vanitas!“ ist wie die Tischdekoration eines Haushalts arrangiert, das Wert legt auf Stilsicherheit und dezenten Luxus: Meißener Porzellan auf weißem Gewebe, dessen Stickereien auf das Feinste mit dem Zwiebelmuster der Teller, Platten, Schalen und Terrinen korrespondieren. Und auf diesen Service-Teilen wiederum sind kostbar bemalte, partiell vergoldete Gegenstände ausgelegt; sie fügen sich dermaßen harmonisch in das Gesamtarrangement ein, dass man sie in feudalistischer oder großbürgerlicher Umgebung womöglich als Ausweis erlesenen Geschmacks erachtet hätte, handelte es sich nicht bei diesen Objekten um Kleintierschädel. Zweifel schleichen sich ein. Birgt das ungewöhnliche Ossarium vielleicht die knöchernen Überbleibsel von Lebewesen, die Ekel erregen können wie beispielsweise Ratten? Oder ist es etwa so, dass da Reste von Vierbeinern ausgebreitet werden, die manche Menschen ihren Mitmenschen kategorisch vorziehen, weil sie in Hund und Katze die idealen Objekte gefunden haben, auf die sie ihre Gefühle, Träume, Sehnsüchte projizieren können?

Wie auch immer: Der Zauber des ersten Eindrucks ist beschädigt. Er fällt nicht in sich zusammen, verflüchtigt sich nicht. Er wird nur bitter. Der Reiz des Edlen, das mit Kennerschaft und Können gestaltet wurde, bleibt bestehen. Man kann sich ihm nicht entziehen. Genauso wenig aber kommt man nun um die Fragen herum, die unter den schönen Oberflächen ausgelegt sind wie Denksprengsätze. Was wenn die Recht haben, die den Menschen als einzige Enttäuschung verstehen und deshalb wahre Freundschaft nur in ihrem Dackel oder Kater zu erkennen glauben? Hat sich der Mensch im Lauf der Geschichte nicht oft genug als Bestie erwiesen, homo homini lupus, wie Hobbes meinte? Und setzt sich nicht der Satz aus der „Antigone“ des Sophokles bis in das 20. und 21. Jahrhundert fort, der dem Menschen Exzellenz in punkto Unheimlichkeit bescheinigt? Noch der Philosoph Martin Heidegger, später selbst nicht frei von Verstrickung mit den Agenten des Terrors und des Tötens, hat den Satz in seiner „Einführung in die Metaphysik“ aufgegriffen und dabei die Klarheit der griechischen Sentenz in

das ihm eigene Deutsch gleichsam umgeschnitzt: „Vielfältig das Unheimliche, nichts jedoch über den Menschen Unheimlicheres ragend sich regt“ (4).

Solchem Pathos bleibt Irene von Neuendorff fern. Hall und Nachhall sind nicht ihre Mittel. Sie verklingen zu rasch. Ihre Kunst ist unheimlich, weil sie das Heimliche berührt und mit seinen eigenen Waffen schlägt. Sie weiß mit Karl Kraus: „Das Übel gedeiht hinter dem Ideal am besten“ (5). Deshalb gibt von Neuendorff ihrer Kunst ein Aussehen, das sich ideal einfügt in die gepflegte Welt wohlgeordneter Verhältnisse. Man kann sie, die Kunst, nicht anschauen, ohne die Fehlstellen und gebrochenen Versprechen, die Unwahrheiten und Verbrechen mitzudenken, die im Namen hehrer Begriffe und Botschaften begangen wurden und begangen werden. Dabei infiltriert Irene von Neuendorff mit jedem Bild, jedem Objekt ein Moment beklemmender Unsicherheit: Was, wenn man selbst in seiner eigenen kleinen feinen, schnuckelig gemütlichen Welt unbewusst Mittäter wäre?

Michael Hübl

Anmerkungen:

(1) Artemisia Gentileschi: Judith enthauptet Holofernes, 1620, Öl auf Leinwand, Uffizien, Florenz.

(2) Rembrandt Harmenszoon van Rijn: Die Blendung Samsons, 1636, Städel Frankfurt am Main.

(3) vgl. hierzu Dieter Schlesak: Capesius, der Auschwitzapotheker. Bonn 2006.

(4) Martin Heidegger, Gesamtausgabe, Ausgabe letzter Hand. Frankfurt am Main 1970 ff., Bd. 40, S. 155. Heidegger bezieht sich auf Sophokles, Antigone, v. 332/333 (pollà tà deinà koudèn anthrópou deinóteron pélei).

(5) Karl Kraus: Die letzten Tage der Menschheit. Teil I. dtv-Ausgabe. München 1974, S. 145.