

Anmerkungen zur Malerei von Alex Amann

Jean-Michel Foray

Unheimlichkeit

Das Gefühl, das den Betrachter eines Bildes von Alex Amann auf Anhieb befällt, ist das einer beunruhigenden Befremdung, die Freud treffend als «Unheimlichkeit» bezeichnet hat. Wir stehen vor vertrauten Objekten - Stilleben mit Paprika oder Zitronen, Früchten oder Fischen. Neben diesen Gemälden, die weitgehend Bildtypen der klassischen Malerei entsprechen, entdecken wir komplexere Kompositionen, die uns daran denken lassen, dass diese vertrauten Objekte vielleicht nur das sichtbare Zeugnis, der Rest, von etwas viel Umfassenderem sein könnten, zu dem sie einst gehörten, später aber daraus verdrängt worden sind. Aber auch, dass dieses Vertraute, dieses «Heimliche», das die friedlichen Stilleben oder Landschaften aufkommen lassen, in Wirklichkeit nur verdrängtes «Unheimliches», verdrängte Besorgnis ist.

Zum Beispiel in den Kompositionen, auf welchen ein Fisch dargestellt ist, ein Rochen, der fast immer mit der weiblichen Nacktheit assoziiert wird. Der Rochen sieht aus, als sei er in der Art einer Collage eingefügt, ein von außen eingeschmuggelter Fremdkörper, der sich dem eigentlichen Bildthema entzieht, so dass er eher ein Symptom von etwas zu sein scheint, das unvermittelt und ungewollt plötzlich auftaucht. Mal liegt er auf dem Bauch, mal auf dem Gesicht des Modells, meistens aber neben diesem. Eine völlig unangebrachte Erscheinung, lässt sich doch in der klaffenden Öffnung des Fisches nicht die Spur eines weiblichen Geschlechts ausmachen; und das, obwohl der feuchte Schlund ganz offensichtlich sowohl Fisch als auch weibliches Geschlecht sein kann, auch wenn uns in Wirklichkeit nichts und niemand dazu veranlasst, die Dinge so zu sehen. Wir wissen das, weil uns der symbolische Gehalt der vom Maler im Bild eingesetzten Objekte vor allem aus der alten Kunst her vertraut ist.

Zu diesem Fisch meint Alex Amann, er stehe mit der Sexualität und mit dem Tod in Verbindung. Der Rochen könne einen ebenso wie der Anblick eines Totenköpfs

verstören und man integriere so etwas nicht ganz absichtslos in ein Bild. Totenkopf und Rochen seien nicht ausschließlich formale Elemente. Sie verweisen auf einen ihnen innewohnenden Diskurs; wie im Palimpsest, bei dem sich hinter einem gegebenen Text ein anderer Text versteckt. Es ist dies das Prinzip der Metapher (oder der Allegorie, die nichts anderes als eine verlängerte Metapher ist). Ein neuer Sinn überlagert buchstäblich den ursprünglichen. Ohne ihn zu übertünchen, lässt er den ursprünglichen Sinn vergessen, so dass wir nicht mehr genau das sehen, was wir anschauen, sondern das, was wir wissen.

So zeugt diese Malerei in ihren komplexesten Kompositionen von einer Rückkehr des Verdrängten: der verdrängten Metapher und im weiteren Sinn der Allegorie, welche der abstrakte Modernismus - oder jedenfalls seine Theorie - insofern verworfen hat, als er die Kreuzung von visuellem und verbalem Inhalt ablehnt. Alex Amanns Malerei nimmt die Haltung Manets, des ersten Modernen der Malerei, auf, der die Allegorie und die allegorische Malerei abschafft und gleichzeitig spielerisch damit umgeht. Damit verleiht er seinen realistischsten Bildern einen zweiten Sinn, den er oft einfach übernehmen kann. Der tote Stierkämpfer auf dem Bild von 1867 wird in einer Lithographie von 1871 zur symbolischen Figur eines erschossenen Kommunarden, ganz ähnlich wie die «Hinrichtung Maximilians» in der «Barrikade», einer Lithographie von 1871, zur aktuellen historischen Szene der Unterdrückung der Kommune wird. Manets Realismus hindert seine Malerei nie daran, mehrere Bedeutungen anzunehmen. Vielleicht verweist Alex Amann auf diese Fähigkeit, sozusagen polyphonisch zu sein, wenn er von seinen eigenen Kompositionen sagt, sie seien so etwas wie «geträumter Manet».

Verdichtung und Verschiebung

Malen heißt für Alex Amann sich einer Sache annähern, die sich einem entzieht. Malerei, die sich nur räumlich entfaltet, war oft versucht, die (zerrinnende) Zeit zum Stehen zu bringen. Man denke an diejenigen Bilder, welche Seifenblasen und den flüchtigen Augenblick ihres Auftretens darstellen (bei Chardin zum Beispiel, der ebenfalls vom Rochen fasziniert war, oder auch bei Manet), um sich davon zu überzeugen, dass Malerei das, was ihr entflieht, festhalten will. Der vom Maler auf ein Stilleben oder eine Landschaft gerichtete Blick kann demjenigen eines Architekten gleichen, der ihre Volumen und die Verteilung der Massen im Raum sowie ihre Struktur einschätzt. Auch Alex Amann hat diesen Blick, ist doch gerade das Volumen ein wichtiges Kriterium bei der Wahl eines Landschaftsmotivs. Doch diese Annäherung durch das Volumen, durch den Umgang mit Licht und Farbe, vermag allein nicht wirklich zu erklären, warum sich ein Maler (besonders heute) für Landschaften, Stilleben oder Blumen interessiert. Ein Objekt anschauen und bildlich darstellen ist eine Art, es sich anzueignen, zu besitzen und festzuhalten, was entflieht, zum Beispiel die Zartheit einer Blume, deren Farbton immer sehr schwierig wiederzugeben ist.

Als Genre fasst das Stilleben die Arbeit eines Malers zusammen: Versuch einer Aneignung. Sie besteht sozusagen in einem Blick, allerdings einem vom farblichen Reichtum der Objekte und ihren vielfältigen Formen entzückten Blick, der zu einem berührbaren Ding geworden wäre; ein Augenblick, der sich wie ein materieller und fortan fixierter Abdruck dessen auf die Leinwand gelegt hätte, was mit Worten nicht ausgedrückt werden kann, nämlich visuelles Glück. In diesem Sinn handelt es sich um ein Vorspiel - oder einen parallelen Vorstoß - zu einem anderen Genre: der Aktmalerei. Es ist der selbe Wunsch, einen visuell intensiven Moment festzuhalten, einen (sogar vertrauten) Körper zu entdecken, der, präsent und auf ewig ungreifbar, so nah und so fremd ist. Die Aktbilder von Alex Amann sind alles andere als akademisch.

Es sind keine Kompositionsübungen als vielmehr Versuche, ein malerisches Genre (die Aktmalerei, die im Werk so bedeutender Künstler des vergangenen Jahrhunderts wie Matisse und Picasso eine wesentliche Rolle spielt) mit dem zu verbinden und zusammenzubringen, was ihm zu Grunde liegt: dem Begehren.

Die Aktmalerei als akademische Übung überdeckt eben dieses Begehren, das Alex Amanns Malerei - darin liegt ihre Stärke und Originalität - enthüllt. Die Posen seiner Modelle, die in den Bildern angeordneten Frauenkörper, das manchmal sanfte und weiche, manchmal härtere Licht, das auf diese Körper fällt - all dies verweist gleichzeitig auf das wirkliche Fleisch und auf dessen Abwesenheit. Die Malerei vergrößert also den Abstand zwischen Begehren und Objekt und macht ihn wahrnehmbar.

So gesehen erstaunt es wenig, dass diese immer wiederkehrenden Figuren - der Rochen, der Mann von hinten, die liegende nackte Frau... - manchmal wie Symptome dieses Abstands auftauchen und die Komposition «auslösen». Alex Amann erzählt, anscheinend in einem ganz anderen Zusammenhang, er habe zu Hause fast ausschließlich gefundene Möbel und könne sich nur schwer vorstellen, welche zu kaufen. Ähnlich tauchen manchmal in seinen Bildern gewisse Motive wie zufällige Fundstücke auf. Tatsächlich scheinen diese Motive Fragmente zu sein, Traumfetzen. Sie bezeugen, dass diese Malerei, genauso wie der Traum, verschiebt und verdichtet. Weil ein Umweg über die Verflechtung der Kompositionen eingeschlagen werden muss, geht etwas so Neutrales wie ein Stilleben - Paprika oder Zitrone - und so Alltägliches wie eine Landschaft ausgerechnet von etwas so wenig Neutralem und Gewöhnlichem aus, wie dem Blick, den man auf die Dinge wirft. Die Kunst von Alex Amann gründet auf extremer Subjektivität, selbst dort, wo sie besonders unpersönlich ist.