

Depuis son installation à Paris en 1989, l'artiste autrichien Alex Amann peint des scènes réalistes avec personnages, tout comme des natures mortes, des nus, des paysages et des portraits. Il se démarque ainsi sciemment de l'expressionnisme et du Néogéo, tendances dominantes en Autriche ces dernières décennies. En essayant de situer la peinture d'Alex Amann sur la scène internationale contemporaine, on prend rapidement conscience de l'étonnante singularité de son style, auquel il est demeuré fidèle pendant ces dix dernières années. Ni l'orientation vers le néo-hyperréalisme largement adopté par les jeunes générations, ni la peinture décorative virant parfois au kitsch, ni l'aspect politiquement engagé de nombreux artistes de l'Europe de l'Est, ni même l'accent néo-conceptuel que l'on rencontre en France ne se retrouvent dans les tableaux d'Alex Amann, même sous forme d'influences lointaines.

Bien plus, au regard du traitement réaliste des thèmes picturaux et des coloris atténués des tableaux d'Alex Amann, on songe inmanquablement à Courbet et à Manet. Dans le choix des motifs aussi, on relève des influences de la peinture française des siècles passés. Ainsi, le motif frontal de la raie "en suspension", récurrent depuis le début de son activité parisienne, rappelle la nature morte de Chardin, *La raie* (fig. 1) ; le dos féminin, partiellement recouvert d'un drap, semble venir d'un des nus du *Bain turc* d'Ingres ; l'étude du nu offrant largement au regard du spectateur le sexe féminin évoque l'*Origine du monde* de Courbet, tandis que les falaises d'Etretat, qui sont le thème d'une série de paysages, avaient déjà inspiré Courbet à plusieurs reprises.

Les natures mortes d'Alex Amann, ses paysages, ses nus et ses portraits sont peints directement sur le motif. En dépit de l'application relativement épaisse des couleurs, les formes sont travaillées plastiquement jusque dans les détails, souvent soulignées par une puissante source lumineuse placée bas comme pour renforcer les contrastes d'ombre et de lumière. La représentation réaliste correspond ici à une volonté de représentation neutre, factuelle, des objets du monde extérieur.

En revanche, les scènes avec personnages, dans lesquelles ces motifs picturaux sont partiellement intégrés, se détachent de ce caractère neutre, dans la mesure où Alex Amann procède à leur stylisation formelle et les combine d'une manière énigmatique.

Seit seinem Umzug nach Paris im Jahre 1989 malt der österreichische Künstler Alex Amann realistisch figürliche Szenen, sowie Stilleben, Aktfiguren, Landschaftsbilder und Portraits. Er grenzt sich somit bewusst von den in Österreich während der letzten Jahrzehnte dominanten Strömungen des Expressionismus und Neogeo ab. Versucht man Alex Amann's Malerei im zeitgenössischen internationalen Kontext zu situieren, so wird man sich schnell der erstaunlichen Singularität seines Stils bewusst, dem er in den letzten zehn Jahren treu geblieben ist. Weder die von der jüngeren Generation vermehrt eingeschlagene Richtung des Neohyperrealismus, noch die dekorative, oft in den Kitsch abgleitende Malerei, weder der politisch-engagierte Aspekt zahlreicher osteuropäischer Künstler, noch der in Frankreich anzutreffende neokonzepuelle Ansatz erlauben es, Parallelen mit Amann's Bildern herzustellen oder auch nur entfernte Einflüsse geltend zu machen.

Vielmehr fühlt man sich angesichts der realistischen Behandlung des Bildinhalts und des gedämpften Kolorits von Amann's Bildern an Courbet und Manet erinnert. Auch in der Wahl der Motive spürt man Einflüsse aus der französischen Malerei der letzten Jahrhunderte. Das seit Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit in Paris immer wieder auftauchende Motiv des frontal in der Bildmitte "aufgehängten" Rochens finden wir beispielsweise in Chardin's Stilleben *La raie* (fig. 1); der weibliche, partiell in ein Tuch gehüllte Rückenakt evoziert Ingres' nackte Frauenfiguren im *Bain turc*; die Aktstudie mit dem zum Betrachter hin geöffneten weiblichen Geschlecht erinnert an Courbet's *Origine du monde*, während der Felsen von Etretat, den Amann zum Thema einer Serie von Landschaftsbildern machte, von Courbet auch mehrfach festgehalten wurde.

Amann's Stilleben, Landschaften, Aktfiguren und Portraits sind direkt vor dem Motiv gemalt. Trotz des relativ pastosen Farbauftrags sind die Elemente bis ins Detail plastisch gut ausgearbeitet, oft unterstützt durch eine starke, tief liegende Lichtquelle. Die realistische Repräsentation des Bildinhalts entspricht hier der deskriptiven Wiedergabe von Wahrnehmungsinhalten aus der faktisch vorhandenen Außenwelt.

Die figürlichen Szenen dagegen, die diese Bildinhalte teilweise übernehmen, entfernen sich von den Wahrnehmungsinhalten, indem Amann die Formen stilisiert und in rätselhafter Weise

En effet, les personnages, objets et fragments de paysages représentés dans ces scènes ne s'inscrivent dans aucune narration logique. Cette incohérence inhérente aux combinaisons de motifs suggère au spectateur qu'il y a ici des contenus conscients ou inconscients qui demanderaient, pour aller plus loin, une interprétation psychanalytique.

En observant à présent de plus près le vocabulaire formel des compositions avec personnages, on s'aperçoit qu'il parcourt l'ensemble de son œuvre réalisé à Paris. La toile *Sans titre* (p. 18/19) de 1997/98 donne à voir, sur une étroite scène bordée dans le fond par un mur rouge : à l'extrême gauche, un homme en veston et pantalon blanc avec une tête de cerf à côté d'une femme sans visage, vêtue d'une robe mi-longue, tenant un livre ouvert dans ses mains ; à l'extrême droite, une raie de face, "en suspension" dans l'espace ; au centre, un couple fuyant poursuivi par deux chiens. La même figure hybride de l'homme-cerf en contraposto accompagnée d'une femme lisant, la raie, ainsi que le chien noir bondissant (cette fois inversé) se retrouvent sur la toile de grand format *Sans titre* (p. 22/23) de 1999/2000. Ces figures seront réemployées, quelque peu modifiées mais nettement identifiables, dans le tableau *Sans titre* (p. 17) de 2001, puis dans *Sans titre* (p. 25) de 2001/2002, complétés de "nouveaux" éléments empruntés à des natures mortes, des études de nus ou des paysages. Ainsi, par exemple, le nu féminin allongé sur le flanc, qui domine l'avant plan gauche de la dernière œuvre mentionnée (p. 25), se rapporte à la petite étude (p. 45, à droite) ; de même, l'homme vêtu de noir, vu de dos à gauche, se retrouve à côté, vu de face cette fois, etc. La "déclinaison" d'une forme dans différentes scènes rappelle la méthode employée par les peintres du Quattrocento italien, en ce que des personnages étaient aisément multipliés au sein d'une même et unique composition au moyen de ces gabarits que l'on appelait "poncifs".

Toutes les scènes avec personnages ont en commun un arrière-plan fermé. Celui-ci correspond, soit à un mur plat nettement identifiable, tel que dans les œuvres du début, soit à un fond diffus, maintenu dans des tonalités sombres, comme cela apparaît de plus en plus fréquemment par la suite. Quand bien même celui-ci est constitué d'éléments architecturaux ou paysagés et suggère une spatialité, à le considérer de plus près, on prend conscience que, - de même que l'artiste juxtapose des motifs picturaux autonomes

miteinander kombiniert. Die in den jeweiligen Szenen dargestellten Figuren, Objekte und Landschaftsausschnitte stehen tatsächlich in keinem narrativ-logischen Zusammenhang. Diese den Motivkombinationen anhaftende Inkohärenz legt dem Betrachter nahe, dass hier verborgene Bewusstseins- bzw. Unbewusstseinsinhalte zu Tage kommen, welche einer tieferen psychoanalytischen Interpretation bedürften.

Betrachtet man nun das Formenvokabular der figürlichen Bilder aus der Nähe, so lässt es sich durch sein ganzes Pariser Werk verfolgen. Auf der Leinwand *Sans titre* (p. 18/19) von 1997/98 finden wir auf einer durch die rote Wand nach hinten abgegrenzten schmalen Raumbühne drei voneinander unabhängige Szenen: links außen ein in Anzug und weißer Hose gekleideter Mann mit Hirschkopf neben einer gesichtslosen Frau in knielangem Kleid und geöffnetem Buch in den Händen - rechts außen ein frontal schwebender Rochen - im Zentrum ein vor zwei Hunden fliehendes Paar. Dieselbe hybride Hirsch-Männerfigur in Kontrapost und seine lesende Begleiterin, der Rochen sowie der schwarze aufspringende Hund (diesmal seitenverkehrt) tauchen wieder in der großformatigen Leinwand *Sans titre* (p. 22/23) von 1999/2000 auf. Sie werden weiter in etwas abgeänderter, aber eindeutig erkennbarer Form in die Bilder *Sans titre* (p. 17) von 2001 und *Sans titre* (p. 25) von 2001/2002 übernommen und mit "neuen", aus den Stilleben, Aktstudien oder Landschaftsbildern entnommenen Elementen ergänzt. So geht beispielsweise die auf der Seite liegende nackte Frauenfigur, die in der zuletzt genannten Arbeit (p. 25) den vorderen linken Bildraum beherrscht, auf die kleine Studie (p. 45, rechts) zurück; der in schwarz gekleidete Mann in Rückenansicht links wird in Frontalansicht rechts daneben wiederholt, usw. Das "Deklinieren" einer Form in verschiedenen Szenen erinnert an die Methodik der italienischen Quattrocento-Malerei, in der durch die Verwendung von Schablonen Figuren in ein und demselben Bild leicht vervielfältigt werden konnten.

Allen figürlichen Szenen gemein ist ein nach hinten abgeschlossener Grund. Dieser entspricht entweder, wie in früheren Arbeiten, einer klar identifizierbaren, flachen Wand oder einem, später immer häufiger auftretenden, in dunklen Farbtönen gehaltenen, diffusen Hintergrund. Selbst dort, wo dieser durch Architektur- oder Landschaftselemente ausgefüllt ist und Raumentiefe suggeriert, wird man sich bei näherem Hinsehen bewusst, dass - ähnlich wie

comme éléments de décor – le prétendu espace profond semble “coulissé” derrière les personnages à l’instar d’un décor de scène. L’architecture compartimentée de *Sans titre* (p. 25) demeure prisonnière de la surface en dépit de la présence des ombres portées, le paysage aux allures d’un parc verdoyant de *Sans titre* (p. 17) paraît rabattu sur un plan unique malgré les diagonales qui suggèrent la profondeur. La “scène” des personnages demeure somme toute limitée à l’espace réduit du plateau à l’avant plan.

En étudiant les personnages et leurs relations, les termes de “plateau” et de “scène” trouvent leur pleine justification. Les personnages d’Alex Amann sont sans visage et disposés tels des mannequins d’étalage dans l’espace. Le rôle clé du “mannequin” dans le vocabulaire formel de l’artiste se confirme dans une grande toile de 1995 (p. 30), qui le prend même pour sujet principal. Ainsi, les figures prennent pour la plupart “la pose” et ne sont que dans de rares cas représentées en mouvement, tel le groupe central de personnages du tableau de 1997/98 (p. 18/19). Et pourtant, même dans le mouvement de sa course, ce groupe de figures semble figé. Le motif de la fuite est directement emprunté à *L’enlèvement des Sabines* (fig. 2) de Poussin et il ne fait aucun doute que l’intense confrontation d’Alex Amann avec l’artiste français du dix-septième siècle se traduise dans sa propre peinture. Poussin réalisait de petits modèles de cire pour les figures, dans les attitudes souhaitées, et les positionnait sur une plaque en guise de cadre scénique, afin d’obtenir un rendu réaliste des proportions, de la perspective et des rapports de lumière. Cette méthode allait à l’encontre d’un échange naturel, organique entre les figures et donnait un caractère souvent artificiel et presque pétrifié à leurs poses et gestes.

Contrairement aux natures mortes, paysages, études de nus et portraits, les compositions avec personnages ne représentent jamais, chez Alex Amann, un moment précis isolé du cours d’une narration plus vaste. Dans le cas de ces figures, il s’agit plutôt de formes synthétiques, affranchies de toute charge descriptive ou temporelle. Avant qu’il ne les adopte dans son répertoire figuratif, l’artiste teste souvent leur “validité” dans de nombreuses toiles autonomes. Dans ce sens, les natures mortes, paysages, nus et portraits réalisés d’après modèle peuvent être considérés comme des études pour les compositions de grand format avec personnages,

der Künstler die autonomen Bildmotive wie Versatzstücke unabhängig nebeneinandersetzt – der vermeintliche Tiefenraum gleich einem Szenenbild hinter die Figuren “geschoben” ist. Die kompartimenthafte Architektur in *Sans titre* (p. 25) bleibt trotz der betonten Präsenz von Schlagschatten in der Fläche verhaftet, die grüne Parklandschaft in *Sans titre* (p. 17) wirkt trotz ihrer in die Tiefe führenden Diagonalen wie aufgeklappt. Die “Szene” der Figuren bleibt letztlich auf den Bereich der schmalen vordergründlichen Raumbühne begrenzt.

Studiert man die Figuren und ihr Verhältnis zueinander, so finden die oben angewandten Termini “Bühne” und “Szenenbild” durchaus ihre Berechtigung. Amann’s Figuren sind gesichtslos und wie Schaufensterpuppen in den Raum gesetzt. Dass die Ankleidepuppe im Formenvokabular des Künstlers eine Schlüsselrolle spielt, wird angesichts einer frühen großformatigen Leinwand (p. 30) klar, die das “Mannequin” zum Hauptthema hat. Dementsprechend sind die Figuren meistens “in Pose” abgebildet und nur in seltenen Fällen, wie bei der mittleren Figurengruppe der Leinwand von 1997/98 (p. 18/19), in Bewegung begriffen. Doch diese Figurengruppe scheint selbst in ihrer Flucht erstarrt zu sein. Das Motiv der Fliehenden ist direkt aus Poussin’s *L’enlèvement des Sabines* (fig. 2) übernommen, und es besteht kein Zweifel, dass sich Amann’s intensive Auseinandersetzung mit dem französischen Künstler des 17. Jahrhunderts in seiner eigenen Malerei niederschlug. Poussin formte kleine Wachsmodele von Figuren in den gewünschten Körperhaltungen und positionierte diese auf einer Platte als einer Art Raumbühne, um eine realistische Wiedergabe von Proportionen, Perspektive und Lichtverhältnissen in seinen Gemälden zu erreichen. Diese Methode ging auf Kosten eines natürlichen und organischen Zusammenspiels zwischen den einzelnen Figuren und ließ diese in ihren Haltungen und Gesten oft künstlich, fast erstarrt erscheinen.

Im Gegensatz zu den Stilleben, Landschaftsbildern, Aktstudien und Portraits sind Alex Amann’s figürliche Bilder nie die Darstellung eines bestimmten, aus einer größeren Narration herausgenommenen Moments. Vielmehr handelt es sich bei den Figuren um in ihrer Aussage kondensierte, von jeglichem deskriptiven, zeitgebundenen Ballast befreite Formen. Letztere werden, bevor sie in Amann’s “figürliches” Repertoire aufgenommen werden,

tout en permettant à l'artiste d'élargir et de renouveler son vocabulaire formel par de nouveaux motifs.

La dissolution d'une temporalité inhérente à un récit linéaire révèle l'affinité d'Alex Amann avec la peinture de Manet. Chez Manet, déjà, on trouvait cette logique de combinaison antithétique de personnes et d'objets. Dans son tableau *Le déjeuner dans l'atelier* (fig. 3) daté de 1868, les trois protagonistes sont réunis autour d'une même table, sans toutefois sembler se connaître ou s'accorder réciproquement la moindre attention. La nature morte arrangée sur la table révèle la contradiction avec le déroulement temporel linéaire : la jeune servante dans le fond à gauche apporte déjà le café, avant même que les huîtres n'aient été dégustées. De même, la présence au sein de cette scène d'un arrangement d'armes au premier plan à gauche ne trouve pas d'explication convaincante. La scène semble figée et se dérober à l'instantanéité induite par le thème du déjeuner.

D'une manière similaire, les compositions avec figures d'Alex Amann réunissent des personnes qui ne communiquent pas entre elles, et des objets, dont la présence n'obéit à aucune nécessité dans la logique du tableau. Alors que chez Manet, la communication interrompue entre les personnes est compensée par la franche orientation du regard d'au moins un des protagonistes en direction du spectateur, même ce contact se trouve perturbé dans les compositions d'Alex Amann : les personnages tournent le dos au spectateur et, lorsqu'ils sont orientés vers lui, ils n'ont pas de visage. Paradoxalement, ces "perturbations de contact" déclenchent cependant un phénomène compensatoire. Plus les compositions d'Alex Amann sont introverties, plus le spectateur est tenté de les compléter par sa propre interprétation.

Une des interprétations possibles se rapporte aux connotations sexuelles subliminales présentes dans beaucoup de tableaux. La raie n'est pas seulement associée métaphoriquement avec le sexe féminin, mais aussi d'un point de vue formel, ses visières éventrées en dehors de l'orifice béant renvoient aux organes sexuels, tant féminins que masculins. Dans les tableaux d'Alex Amann, cette sexualisation oscille entre l'offre explicite des femmes de par leur nudité et leur postures, d'une part, et la totale incapacité des figures masculines d'y réagir, d'autre part. Pour la

in oft zahlreichen autonom existierenden Leinwänden auf ihre "Validität" geprüft. In diesem Sinne lassen sich die nach Modell gemalten Stilleben, Landschaften, Akte und Portraits als Studien zu den großformatigen figürlichen Bildern betrachten, stellen gleichzeitig aber auch für den Künstler die Möglichkeit dar, sein Vokabular durch neue Motive zu erweitern und zu "erfrischen".

Die Auflösung der einer linearen Erzählweise inhärenten Zeitlichkeit lässt sich auf Amann's Affinität zur Malerei Manets zurückführen. Bereits bei Manet finden wir der Logik entgegengesetzte Kombinationen von Personen und Objekten. In seinem 1868 datierten Bild *Le déjeuner dans l'atelier* (fig. 3) befinden sich die drei Protagonisten um denselben Tisch vereint, scheinen sich jedoch nicht zu kennen oder nehmen sich zumindest nicht gegenseitig wahr. Das auf dem Tisch arrangierte Stilleben zeigt die Widersprüchlichkeit der zeitlich linearen Abfolge: Das Dienstmädchen im linken Hintergrund serviert den Kaffee bereits, noch bevor die Austern gegessen sind. Auch die Präsenz des am linken vorderen Bildrand befindlichen Arrangements aus Waffen bleibt innerhalb der dargestellten Szene ohne überzeugende Erklärung. Die Szene scheint erstarrt, und entzieht sich der dem Thema an sich anhaftenden Momenthaftigkeit.

Auf ähnliche Weise kommt es in Amann's figürlichen Bildern zu einem Zusammentreffen von Personen, die untereinander nicht kommunizieren, und von Objekten, deren Anwesenheit keiner der Bildlogik inhärenten Notwendigkeit entspricht. Während bei Manet jedoch die unterbrochene Kommunikation zwischen den Figuren durch die direkte Ausrichtung des Blicks zumindest eines der Protagonisten auf den Betrachter kompensiert zu werden scheint, findet sich in Amann's Bildern auch dieser Kontakt gestört: die Figuren drehen dem Betrachter den Rücken zu und dort, wo sie sich ihm zuwenden, sind sie gesichtslos. Paradoxe Weise lösen jedoch diese "Kontaktstörungen" ein umgekehrtes Phänomen aus. Je mehr Amann's Bilder in sich gekehrt sind, desto stärker fühlt sich der Betrachter aufgefordert, eine mögliche, *seine* Interpretation hinzuzufügen.

Eine der möglichen Interpretationen bezieht sich auf die in vielen Bildern unterschwellig vorhandenen sexuellen Konnotationen. Der Rochen wird nicht nur bildlich gesprochen immer wieder

plupart, comme par exemple dans la toile *Sans titre* (p. 21), cette tension est cependant totalement annulée par un coloris atténué et harmonieux, une composition solide et un traitement illusionniste de la couche picturale. L'homme impeccablement vêtu tient dans sa main la métaphore de sa sexualité sous la forme de la raie, qui renvoie à la femme nue, recroquevillée à ses pieds. Mais il n'est nullement troublé psychiquement : le gant blanc souligne cette distance.

Dans quelques tableaux seulement, la connotation sexuelle sort de sa retenue "sociale". Mais alors d'une manière si violente, qu'on ne peut l'envisager que comme menace existentielle : dans le premier des deux nus féminins verticaux (p. 59), la femme s'offre au regard du spectateur de telle manière que son attitude, en soi passive, n'en demeure pas moins agressive. Dans la version ultérieure (p. 59), elle perd même son visage, c'est-à-dire son existence psychique et intellectuelle, puisque la raie remplace ici sa tête.

L'originalité de la peinture d'Alex Amann peut également se mesurer dans le temps passé par le visiteur devant ses tableaux. La lecture attentive des thèmes picturaux met en lumière des problématiques sociales et relationnelles entre les êtres, dont la validité dépasse de loin l'artiste et le moment du regard des spectateurs. Ainsi, non seulement du point de vue formel et stylistique, mais aussi par leur portée, les tableaux d'Alex Amann se situent bien à l'écart des productions artistiques qui suivent des modes éphémères.

mit dem weiblichen Geschlecht gleichgesetzt, sondern auch formal weisen seine aus der runden Öffnung herausgestülpten Eingeweide sowohl auf weibliche als auch auf männliche Sexualorgane hin. Diese Geschlechtlichkeit oszilliert in Amann's Bildern zwischen dem Angebot, welches sich durch die Nacktheit und Stellungen der Frauen unzweideutig manifestiert, einerseits, und die totale Unfähigkeit der männlichen Figuren darauf zu reagieren, andererseits. Meistens wird diese Spannung jedoch, wie beispielsweise in *Sans titre* (p. 21), durch ein gedämpftes, sehr harmonisches Kolorit, die solide Komposition und die illusionistische Behandlung der malerischen Oberfläche völlig aufgehoben. Der tadellos gekleidete Mann hält seine Geschlechtlichkeit (in Form des Rochens), die sich auf die nackte, ihm zu Füßen gebeugte Frau bezieht, in der Hand, scheint aber psychisch in keiner Weise davon berührt zu werden. Der weiße Handschuh unterstreicht diese Distanz.

Nur in wenigen Bildern tritt die Geschlechtlichkeit aus ihrer "sozialen" Zurückhaltung hervor. Dann jedoch so heftig, dass sie als existentielle Bedrohung aufzufassen ist: In der früheren der beiden vertikalen weiblichen Aktfiguren (p. 59) öffnet sich die Frau dem Betrachter so, dass ihre an sich passive Stellung einen aggressiven Beigeschmack erhält. In der späteren Fassung (p. 59) verliert sie sogar ihr Gesicht, d.h. ihre psychische und intellektuelle Existenz, indem der Rochen den Kopf ersetzt.

Die Originalität von Amann's Malerei lässt sich schließlich in der Zeitdauer festmachen, die man als Betrachter vor seinen Bildern verbringt. Die aufmerksame Lektüre der dargestellten Bildinhalte bringt soziale, zwischenmenschliche Problematiken zu Tage, deren Gültigkeit weit über den Künstler und den Augenblick des Betrachtens hinausreicht. So situieren sich Amann's Bilder nicht nur formal und stilistisch, sondern auch inhaltlich weit abseits jeglicher, den wechselnden Modeerscheinungen nacheifernder, kurzlebiger Kunstproduktion.

Julia Garimorth