

Ich bin Traum

Vergessener Surrealist:
Das Museum für moderne
Kunst widmet sich dem
rumänisch-französischen
Maler Victor Brauner.

Von Bettina Wohlfarth,
Paris

Malen ist für mich gleich Leben, das wahrhaftige Leben, MEIN LEBEN“, schrieb Victor Brauner in ein Skizzenheft. Der Satz wurde als Epitaph auf seinen Grabstein auf dem Friedhof von Montmartre gemeißelt, daneben stehen die Lebensdaten 1903 bis 1966. Eine hieratische Skulptur des Künstlers schmückt das Denkmal. Sie heißt „Zeichen (Der Wind)“ und zeigt zwei stilisierte, umgekehrt aufeinandergesetzte janusartige Köpfe. Der obere blickt mit offenen Augen in die fassbare Welt der Wirklichkeit. Der umgedrehte Zwillingskopf darunter hingegen ist blind, sein Blick geht nach innen, in die Abgründe des Unsichtbaren, des Unbewussten, der okkulten Kräfte und Kenntnisse. Janus, der doppelköpfige Wächter der Pforten, symbolisiert den Übergang und die unausweichliche Dualität des Seins. Brauners künstlerische Suche hat mit dem Übertragen dieser Janus-Schwelle zu tun. Mit seiner Malerei (das bildhauerische Werk bleibt Ausnahme) möchte er diese andere Welt erreichen und zum Ausdruck bringen, die sich hinter dem Schleier der Wirklichkeit öffnet: die des eigenen oder kollektiven Unbewussten, der dunklen Ahnungen und mythischen Verdichtungen. Dort, im Reich seiner Malerei, siedelt er sein „wahrhaftiges Leben“ an.

Brauner wurde in den rumänischen Karpaten in eine jüdische Familie geboren. Sein Vater hatte ein Faible für Hypnos- und spiritistische Sitzungen, an denen wohl schon das Kind heimlich teilnahm. Die Neigung für Esoterik, Magie oder okkulte Lehren wie Tarot und Kabbala findet dort ihren Ursprung. Mit zwanzig Jahren gehört er zur Avantgarde in Bukarest, die dem Kommunismus nahestehend und den aufkommenden antisemitischen Nationalismus mit Kunst, Poesie und Dada bekämpft. In den frühen Arbeiten zeigen sich konstruktivistische und kubistische Einflüsse. Da er sich der rückwärtsgewandten Ausbildung in der Kunsthochschule von Bukarest nicht anpassen mag, wird er herausgeworfen und reist 1925 zum ersten Mal nach Paris. Wahrscheinlich sah er dort die erste Ausstellung der Surrealisten in der Galerie Pierre, an der auch noch Miró und Picasso teilnahmen.

Eine monographische Schau auszurichten bedeutet immer auch, einen Werkkörper im Zusammenhang mit dem Leben des Künstlers neu und weiterführend zu erforschen. Die Retrospektive zu Victor Brauner im Museum für moderne Kunst im Pariser Palais de Tokyo ist in dieser Hinsicht nicht nur überfällig – die letzte umfassende Schau fand 1972 in Paris statt –, sondern auch vorbildlich gelungen. In französischen Museumssammlungen.



Was nach dem Krieg übrig blieb: Victor Brauners „Le Surréaliste“, 1947

Foto: Salomon R. Guggenheim Foundation New York/ADAGP, Paris, 2020

gen gibt es vergleichbar viele seiner Werke, nicht zuletzt durch großzügige Schenkungen seiner zweiten Ehefrau Jacqueline Abraham. Aber erst diese Ausstellung ermöglicht es, Brauner in allen Facetten seiner stilistisch sehr unterschiedlichen Schaffensphasen zu entdecken. Dass der Betrachter das Gefühl hat, entlang der etwa hundertfünfzig Gemälde, Zeichnungen und Skulpturen und einer chronologisch thematischen Kapitelgestaltung eine Reise durch einen neuen künstlerischen Kontinent anzutreten, liegt auch an Brauners Werk selbst. Es ist narrativ, vielschichtig und durch die Jahrzehnte hindurch in einem ständigen, extrem kreativen Wandel begriffen. Von einer surrealistischen Grundbefindlichkeit ausgehend, exploriert sein Werk zunächst das eigene Unbewusste. Aber jedes seiner Gemälde erschließt gleichzeitig neue mentale Räume, spielt mit Symbolen, Mythen, Träumen und erotischen Phantasien. Gerade in den dreißiger Jahren bekommt es eine beißende politisch-moralische Dimension. Die Verstrickung von Leben und Werk bis hin zu einer Identifizierung von kreativem Geist und Korpus des Geschaffenen, klingt im surrealistic-poetischen Titel der Ausstellung an: „Je suis le rêve. Je suis l'inspiration“ (Ich bin Traum. Ich bin Inspiration). Wie eine Beschwörungsformel hatte Brauner diese Sätze in einem Brief an den Hoheitspriester des Surrealismus André Breton geschrieben.

In den frühen dreißiger Jahren hat Brauner, der unablässig zeichnend experimentiert, sein surrealistisches Vokabular gefunden. Es entstehen die ersten Hauptwerke wie „La Porte“ von 1932, ein Gemälde, das die Bedrohung der Totalitarismen und die gewalttätige Stimmung des aufkommenden Faschismus in einer krassen theatralischen Bildsequenz erfasst, stilistisch dem Werk seines Freundes de Chirico ähnlich, jedoch weitaus vielschichtiger. Brauner tritt der surrealistischen Bewegung 1933 bei. Kurz darauf entsteht die in zahlreichen Gemälden auftauchende Figur des „Monsieur K.“, ein feistes, kopulierendes Macht-Männchen, das durch seine amoralische Banalität den Geist der Vorkriegsjahre verkörpert.

Victor Brauner. Je suis le rêve, je suis l'inspiration. Im Musée d'Art Moderne, Paris; bis zum 10. Januar 2021. Der Katalog in französischer Sprache kostet 45 Euro.

Wie das Rotkehlchen werden

Der Geiger und Lehrer Eberhard Feltz über den Sinn der Kunst und des Unterrichts

Eberhard Feltz ist eine lebende Legende. Der ausgebildete Geiger wurde zu einem der wichtigsten Kammermusiklehrer der Welt. Das Vogler- und das Kuss-Quartett, auch der Cellist Nicolas Alstaedt sind durch ihn geformt worden. In Berlin, wo er wohnt, erzählt er nun, worüber er nachdenkt und was ihn antreibt. F.A.Z.

Herr Feltz, Ihre Lehrtätigkeit begann 1963, als Sie Ihr eigenes Violinstudium gerade abgeschlossen hatten. Aber als hochbegabter Instrumentalist – Sie wurden sogar zum Auslandsstudium ins damalige Leningrad delegiert – strebt man doch eigentlich nach einer Solistenkarriere oder wenigstens in ein gutes Ensemble?

Der normale Weg in der DDR war, dass man in ein Orchester ging und sich vielleicht von dort aus emanzipierte. Ich hatte aber am Ende der Leningrader Jahre eine lebensbedrohlich verschleppte Lungentzündung mit langem Krankenaufenthalt und war nach notdürftiger Genesung sehr dankbar, erst einmal eine Unterrichtstätigkeit an der Hochschule beginnen zu können. Wo ich dann Feuer gefangen habe – auch aus dem Ehrgeiz heraus, es anders zu machen, als ich es selbst erlebt hatte.

War das eine Frucht Ihrer Auslands-Studienjahre? Sie waren ja auch in die Sowjetunion geschickt worden, um andere Generationen jünger und in manchen Fällen, wie beim französischen Quatuor Ébène oder dem Cellisten Nicolas Alstaedt, international hochrenommiert sind?

Ich kann mir kaum vorstellen, dass es da noch um Technik im engeren Sinne oder Repertoirefragen geht.

Das Zeichensystem der Partitur reicht uns lediglich die quantitativen Spuren einer viel höheren qualitativen, eigenen Sein schaffenden musikalischen Wirklichkeit zu. Sie zu kreieren, ist mit Technik allein wirklich nicht möglich, schon gar nicht mittels Analyse. Tatsächlich existiert ja Musik „hinter“ den Klängen, im sinnlich-geistigen Raum der Beziehungen zwischen den Tönen, ledig-

... und Sie bis heute treu geblieben sind und aus der Ihre Mentorschaft für etliche internationale Spitzengruppen erwachsen ist, die Sie teilweise, wie das Vogler- und das Kuss-Quartett, über Jahrzehnte seit ihrer Entstehung begleitet haben.

Ja, man geht mit so jungen Spielern weite gemeinsame Wege. Werden daraus Freundschaften, gibt es ist nichts vergleichbar Wunderbares! Sie fragen mich nach dem Impuls, sich schon früh der Lehrer zu widmen. Vielleicht war es ja auch dies: In Königsberg geboren, wurde mein Nachkriegs-Jugend bis zur Oberschule durch jährliche Orts- und Schulwechsel geprägt. Mein Durst nach Kammermusik, auf ganz vertrautes, rückhaltoloses Miteinander, mag daran Wurzeln haben. Aber einen Lehrer, wie ich ihn mir wünschte, fand ich damals noch nicht – vielleicht habe ich mein Leben lang daran gearbeitet, dieses Defizit zu kompensieren.

Ohne dass Sie selbst Menschen fanden, die Richtungen und Wege weisen konnten?

Das änderte sich zuerst in den Berliner Jahren. Ich geriet als Student 1955 in eine Flut von Eindrücken, einen Sog der zehn Theater, zehn Orchester (mit Opernhäusern), war quasi jeden Abend unterwegs (auf Restplätzen für lediglich fünfzig Pfennige Ost-Geld): Karajan, Konwitschny, Fischer-Dieskau, Oistrach, „Tristan“ gleich dutzendweis und die ganze Garde weltbe-

mehr teilnehmen. Ein bisschen faul. Ein-tauchen in die Saite. Nicht weg schlucken Tempo inspirieren. In einem anderen Raum. Pantomimisch. Und so fort im Proben, das nicht enden kann und immer die Verantwortung gegenüber dem Werk und dem Publikum mitdenken muss. Wir suchen unmittelbare Darstellung, für die es jedoch keine Lehre gibt. Künstlerische Arbeit bleibt wesentlich ein Urteilen ohne Beweise und insofern eine Sache der Intuition, einer ganzheitlichen Einsicht.

Gerade Intuition ist ja nach landläufiger Ansicht kaum lern- oder übertragbar.

Ich habe es einmal versucht, als ich eine Cellistin bat, sich Folgendes vorzustellen: Sie setzt sich in der Übung auf eine Gartenbank. Etwas ganz Leichtes, Zerbrechliches flattert sie an, lässt sich auf ihrem Schoß nieder: ein lüttes Rotkehlchen, gerade flügge geworden, rückhalts vertraulich geworden! Spontan geistesgegenwärtig nimmt die junge Frau jede kleinste Reaktion wahr, die Blicke, die Federchen,

Lust bereiten, Lust empfinden: Sind das auch Gegensätze, wenn Sie nun Ihrerseits mit Musikern arbeiten, die oft zwei Generationen jünger und in manchen Fällen, wie beim französischen Quatuor Ébène oder dem Cellisten Nicolas Alstaedt, international hochrenommiert sind? Ich kann mir kaum vorstellen, dass es da noch um Technik im engeren Sinne oder Repertoirefragen geht.

Das Zeichensystem der Partitur reicht uns lediglich die quantitativen Spuren einer viel höheren qualitativen, eigenen Sein schaffenden musikalischen Wirklichkeit zu. Sie zu kreieren, ist mit Technik allein wirklich nicht möglich, schon gar nicht mittels Analyse. Tatsächlich existiert ja Musik „hinter“ den Klängen, im sinnlich-geistigen Raum der Beziehungen zwischen den Tönen, ledig-

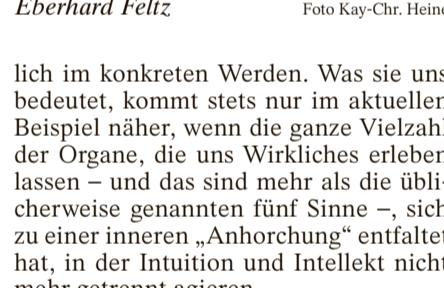
Wenn Sie sagen „gute Musik“ ...

... dann denke ich zum Beispiel an die letzten Beethoven-Quartette. Aber auch in Stücken jenseits des absoluten Kanons ist dieses entgrenzende Potential da, wenngleich in Spuren. Unter Wahrheit versteh ich etwas, was als zusammenhängend In-sich-Stimmendes über-individuell gültig wird. Je mehr Menschen von solcher Wahrheit – „unerklärlich und vertraut“ hat Mandelstam so etwas in einem seiner Gedichte genannt – berührt und „umgepflegt“ werden, desto unentbehrlicher ist die Komposition. Die Grenzen sind fließend.

Und man kann Hörern helfen, sie zu erweitern, wie Sie das bei den Sommerlichen Musiktagen in Hitzacker mit einem Quartett Ihres Freundes György Kurtág getan haben.

Kurtág ist mir mein allerwichtigster Lehrer geworden. Ich unterrichte, wie er auch, deswegen so gerne, weil ich mich in keiner anderen Situation so sehr mit dem Geist einer Musik identifizieren kann. Eigene Wege offenlegen, Anregungen geben, mehr kann ich nicht. Den letzten Schritt muss jeder für sich tun – das ist immer unverwechselbar, wie eine neue Liebe. Was ich bei meinen aktuellen Studienten so oft erfahre: Es bleiben die Schritte in die Höhe und Tiefe aus. Unsere Gesellschaft selbst wirbt die jungen Menschen davon ab! – Selbst Hochbegabte, wenn sie sich, abhängig von Geldgebern, Auftrittsmöglichkeiten, Empfehlungsschreiben und diversen Organisieren, permanenten Vergleichen und Beweismüssen verschreiben. Resultiert daraus eine Generation, die eigentlich nichts mehr werden, sondern immer schon gleich etwas sein will? Doch sind Misserfolge und Niederlagen nicht ebenfalls unentbehrlich? Aber dann, andererseits, erlebt man so etwas wie das Quatuor Ébène, das souverän in dieser virtuell gerichteten Medienwelt lebt und mit seiner reinen Hingabefähigkeit trotzdem über einen kommt wie der Frühling: einfach so, magisch und bannend. Wir können also weitermachen.

Aber wie vermitteln Sie so etwas, wenn Sie konkret mit den Musikern arbeiten? Die Originalität und Mündigkeit eines Werkes als autark lebendiges ist ja kein Ergebnis von Willkür. Kein einziges Detail bleibt für sich, es moduliert andere, wird von anderen moduliert und erfährt dabei noch mehr sein eigenes Selbst. Bei Offenheit aller Beteiligten entfaltet sich in den Proben eine gemeinsame Vision des Stücks. Man versucht, das Ganze mitgründend, Größerem zu erlauschen: für das hohe A mehr Glanz; für den Wendepunkt mehr Schwerkraft. Wo ist das Gleichgewicht trotz der Asymmetrie? Mehr atemlos. Mehr Körper im Ton. Nicht bequem,



Eberhard Feltz Foto: Kay-Chr. Heine

Die F.A.Z. sucht Lehrer und Schüler für das Projekt „Jugend schreibt“

Die F.A.Z. und das IZOP-Institut bieten zum 34. Mal das Projekt „Jugend schreibt – Zeitung in der Schule“ an. Das Projekt richtet sich an Klassen und Kurse der Sekundarstufen in allen Schulformen. Die Teilnehmenden erhalten kostenfrei ab dem 1. Februar 2021 ein digitales Jahres-Abo der F.A.Z. und damit die Chance, im Unterricht mit der Zeitung zu arbeiten. Die Schüler

können selbst journalistische Texte schreiben. Ausgewählte Beiträge werden auf der Seite „Jugend schreibt“ in der F.A.Z. veröffentlicht. Die Bewerbung erfolgt schriftlich durch den Lehrer unter Angabe von: Schule, Schultyp, Bundesland, Klasse (Kurs), Schülerzahl, unterrichtete Fächer und Zahl der Wochenstunden in dieser Klasse.

Teilnahmebedingungen

- ✓ Leitung der Klasse auch nach Schuljahreswechsel
- ✓ Teilnahme des Lehrers am dreitägigen Einführungsseminar vom 19. bis 21. Januar 2021

Jetzt bis 31. Oktober 2020 bewerben!

Bewerbungen und Anfragen
IZOP-Institut, Heidchenberg 11, 52076 Aachen, Kennwort: „Jugend schreibt“
Telefon (0 24 08) 58 89-18, www.izop.de