

Erschienen in: „Jürgen Wenzel; Malerei; Grafik; 1984-1999“, herausgegeben v. Ernst-Rietschel-Kulturring e.V., Dresden 1999, S. 5-9

- 5 -

Ulrich Oevermann

Jürgen Wenzel: Bedingungslose Malerei in einer Kunstwelt der Selbstinszenierung

Jürgen Wenzels gegenständliche Kunst ist in ihrem - künstlerisch ohnehin nebensächlichen - erzählerischen Gehalt so offenbar und so suggestiv in der eigenlogischen sinnlichen Präsenz ihrer Gestaltung, daß sich eine sprachliche, in der Logik der begrifflichen Erkenntnis verfahrenende Auslegung im Grunde erübrigt. Denn hielte man sie für notwendig, dann wollte man dieser Kunst ihre Eigenständigkeit und ihre Selbstausslegung qua sinnlicher Suggestivität rauben. Deshalb sollen die Werke für sich selbst »sprechen« und die Kommentare sich auf Einordnungen in die zeitgenössische Kunstwelt, auf ästhetiktheoretische Reflexionen, zu denen Wenzels Arbeiten Anlass geben, und auf Charakterisierungen der Erscheinung des Malers beschränken.

In einer Zeit des intellektuellen Durchblickertums und der zwangsironischen Distanziertheit, in einer Kunstproduktion der Veranschaulichung ästhetik- und wahrnehmungstheoretischer Thesen und der methodischen Anwendung der Maxime der freien Assoziation erscheinen Wenzels Arbeiten als die eines bäuerlichen Naiven mit dem hintergründigen Stolz des soliden Handwerks und des intimen Verkehrs mit den Kräften der Natur. Wie ein an Kokoschka und Soutine erinnerndes Fossil eines expressiven Realismus zeigt er uns im deftigen Zugriff von Farbe, Kontur und Gliederung der Massen die uns vertraute Welt, wenn auf ihr das müßige Auge des sinnlichen Genießens ruht. Aber wie in dem sehenden Sehen der ästhetischen Erfahrung unter der Bedingung der Muße allmählich die Krise der Überraschung sich entwickelt, das Unerwartete sich eröffnet, so tun sich in Wenzels Bildern nach dem ersten Ansturm ihrer sinnlichen Kraft und Dynamik die Ambivalenzen von Freude und Leid, von Entstehen und Vergehen, von Erfüllung und Trauer und von der Angst vor dem Verlust dessen, woran man hängt, auf.

Das ist nicht erst bei den koloristisch anheimelnd düster-melancholischen Totenschädeln der Fall, darauf verweisen letztlich alle Motivgruppen im Wenzelschen Oeuvre. Besonders augenfällig in den Fasanenbildern, jener glücklichen Werkreihe, in der Wenzel seine geheimen Selbstbildnisse unterbringen kann: das Kaleidoskop eines präventiven Scheiterns von donquichottischen

Ausmaßen, das in seiner seelenzuständlichen Vielfalt durch den realistischen Blick eines Sancho Pansa zusammengehalten wird. Treffsicher ist dafür der bunt-prächtigt schillernde Vogel gewählt worden, zu dessen präventivem Federkleid das grotesk-krächzende und in lächerlichen Balzsprüngen vorgetragene Gegockele einen bizarren Kontrast bildet. Er ist in unseren Breiten nicht heimisch und passt hier nicht hin. Nur zum Zweck eines feudalen bombastisch-manirierten Jagdvergnügens wurde er aus Asien eingeführt. Wenzel aber schaut diesem Treiben nicht als Jäger, sondern als seinen Frondienst ableistender Treiber zu, der sich nach Jagdschluss in einen subversiven Wilderer verwandelt, listiger Gegner der Obrigkeit und verwurzelt in der Natur.

- 6 -

Wie in der altbekannten Geschichte vom Hasen und dem Igel ist dabei der scheinbar naive Künstler, wenn es um das Ideal der Herstellung authentischer sinnlicher Wirklichkeiten und der im Werk für den Dauergenuss erstarrten Lebendigkeit sinnlicher Lust geht, der höfisch-eitlen Selbstinszenierung schon immer voraus. Für welche Theorie, deren Rezeption und Befolgung ebenso wenig sinnlich unmittelbare Evidenz erbrächte wie das Lesen von Kochbüchern und das Betrachten von Glanzfolien-Fotos erlesener Gerichte den Hunger stillen könnte, wäre denn die in dieser Kunstpraxis sich realisierende Delikatesse der Wenzelschen Koloristik, die Fürst Pücklerartig irisierende und ins Ostasiatische hinüberspielende Symphonik der Farben noch epigonal oder unintellektuell zu nennen?

Diese im Auge sich unmittelbar - vor jeder begriffslogischen Ordnung - erschließende Lebendigkeit behauptet sich vor dem Tribunal ästhetiktheoretischer Zurechnungen als ganz eigenständige authentische Wenzelsche Hervorbringung. Sie wurde im großen Stil, hinter der vordergründig scheinbar konformen Maske des dominanten Rot und der thematischen Assozierbarkeit ans Proletarische, lange vor der Wende, in den Schlachthausbildern koloristisch durchgespielt, ebenso in den bis heute wiederkehrenden Akten, auch in den sich offen zur Programmatik des ungebrochenen Kolorismus bekennenden, mit van Gogh sich identifizierenden Selbstbildnissen. Durchgängig offenbaren diese Werke, dass dieser gegenständlichen Malerei eines expressiven Realismus das Motiv nicht zur Abschilderung dient, sondern bloßer Anlass der Entfaltung einer eigenständigen sinnlichen Wirklichkeit ist. Im Maße ihrer Suggestivität löst sie sich von jeglicher Fesselung an den Gegenstand und konstituiert eine eigene immanente Wirklichkeit. Sie verwirklicht darin exemplarisch das Modell autonomer Kunst: Dessen Werk kehrt dialektisch, indem es alle Verweisungen auf eine Wirklichkeit außerhalb seiner selbst kappt und

so ganz artefiziell wird, in dieser seine Autonomie konstituierenden Eigenwirklichkeit in die ausschließlich in der sinnlichen Wahrnehmung sich offenbarende Natur als konkrete sinnliche Präsenz zurück.

Wenzels Malerei exemplifiziert darin den Kerngedanken der Baudelaireschen Ästhetik: Die Autonomie des Kunstwerkes verwirklicht sich in der Suggestivität seiner sinnlichen Präsenz als der Weise seiner Wahrheitsfähigkeit. Wo in der Wissenschaft die Logik des besseren Argumentes und die Deckungsgleichheit des Informationsgehaltes von Aussagen mit der erfahrbaren Welt für die Wahrheit der begrifflichen Erkenntnis steht, ist in der Kunst für die künstlerische Wahrheit der sinnlichen Erkenntnis die suggestive Kraft im unvoreingenommenen Blick einzusetzen. Und ihr liegt analog die Evidenz des unvoreingenommenen Blicks auf die sinnlich wahrnehmbare Welt in jener Neugierde zugrunde, die den Kindern eigen ist, die sich die erfahrbare Welt allererst noch aneignen müssen, und die eine Erkenntnisschicht erzeugt, die letztlich auch von der Wissenschaft beansprucht werden muß, will sie die erfahrbare Welt wirklich unvoreingenommen zur Überprüfung ihrer Annahmen durchlassen. Diese Suggestivität des artefiziellen, eine Eigennatur bildenden Werkes artikuliert auf höherer Ebene der Synthesis, was der primären Natur aus der Perspektive der Struktur des Menschengestes schon immer als bewusstloses Murmeln innewohnte und durch Kunst gehoben wird. Und sie synthetisiert, als synästhetische

- 7 -

Wahrnehmung vorgeprägt, was zwischen den sinnlichen Modalitäten unserer weiterschließenden Wahrnehmung bedeutungsgleich oder -ähnlich korrespondiert.

Nun kann man das, wie häufig geschehen, alles als Ästhetik und Ästhetiktheorie des 19. Jahrhunderts abtun und stattdessen das intellektuelle Raffinement der Durchbrechung und Überwindung des Werkgedankens und seiner Fesseln feiern. Die Autonomie des Werkes stellt sich dann als Relikt einer bürgerlichen Ideologie dar. Dahinter lauert die alte Frage nach dem möglichen Ende der Kunst, die von der Frage nach dem Ende der Kunstentwicklung nicht genügend geschieden wird, der man aber auch nicht durch verzweifelten Inszenierungs-Avantgardismus entgehen kann. Eines scheint jedoch bei nüchterner Überlegung klar zu sein: Die objektive Pragmatik der Werkgestalt in deren Abgrenzung und deren konstitutiven Eigenschaften des Gelingens wird auch von derjenigen Kunst noch unter Beweis gestellt, die explizit als eigene Veranstaltung ihren Sinn aus der Zerstörung oder Überschreitung des Werkgedankens beziehen

will. Die Werkgestalt ändert sich geschichtlich selbstverständlich in ihrer konkreten Erscheinung, aber die künstlerische Pragmatik des Werkes als solche lässt sich, nachdem sie mit der Autonomisierung der Kunst spätestens zu Beginn des 19. Jahrhundert errungen war, nicht im Namen der Kunst selbst zerstören. Die Frage kann nur sein, ob sie gültig erfüllt ist oder nicht. So gestellt ist das Kriterium für Epigonalität nicht Rekurs auf schon bekannte Gestaltungsmaterialien und -techniken, sondern die bloße schematisch-reproduktive Subsumtion unter vorgegebene Ausdrucksmuster mit der Folge der bloßen Vortäuschung von Lebendigkeit.

Wenzel hat im Hinblick auf diese Problematik entsprechend seiner Art, den Stier bei den Hörnern zu packen, in den letzten Jahren ein riskantes Experiment gemacht: er hat sich dem malerisch schon immer herausfordernden Problem der Stilleben und hier insbesondere des Blumenstillebens zugewandt und so die Reaktion bewusst provoziert (wie Delacroix in Reaktion auf die scheinbar revolutionäre Indienstnahme der bildenden Kunst 1848 mit Blumenstilleben konterte und seine Autonomie wahrte), nun werde offenbar, dass er in Wirklichkeit doch schon immer in seinem prononcierten gegenständlichen Kolorismus ein dekorativer, mit der Wurst der Verkäuflichkeit nach dem Schinken der Gefälligkeit werfender Produzent gewesen sei. In dieser Maske und auf diese falsche Fährte einer scheinbar durchblickenden, pseudokritischen Kunstauffassung lockend verhält sich der Blumenstilleben-Maler Wenzel in Wirklichkeit subversiv, denn er fordert dazu heraus, jenseits der bloß ideologiekritisch-schematischen Einordnung solcher Malerei als Affirmation - und gegen sie der bildimmanenten fiktionalen Wirklichkeit in ihrer sinnlichen Präsenz und Konkretion sich zu öffnen und tatsächlich zu schauen. Wenn diese Exponiertheit nach aller Bemühung um Unvoreingenommenheit nachweislich nicht als lebendige sich erschlosse, dann wäre mit Kritik nicht zu sparen.

Der Treue zu den Gesetzmäßigkeiten der Autonomie des Kunstwerkes entspricht die Autonomie des Künstlers in ihrer Dialektik von Herausgehobenheit als Medium von Erkenntnis und Gestaltung einerseits und von gesteigerter Hingabe an einen Dienst an der Sache andererseits - eine Dialektik, die, wie auch Baudelaire im Einleitungsgedicht zu seinen »Fleurs du Mal« als Denkfigur entfaltet, im ethischen Prophetentum ihren Vorläufer hat: Knecht des zu offenbarenden Gottes und außer-

zugleich die Radikalität des Verzichts auf alle außerkünstlerischen Abstützungen und die Selbstbindung an die Prinzipien künstlerischer Sachhaltigkeit: Empfänglichkeit für Neues, für bisher ungehobene Erfahrungsgehalte und Beherrschung der je gewählten Ausdrucksmaterialität in ihrer Eigengesetzlichkeit durch disziplinierte Übung.

In dieser Radikalität geriet Wenzel in die Turbulenzen der Wende. War er vor der Wende ganz eigenständig geblieben, nicht Kritiker in philosophischer Reflexion und widerständiger Gebärde, aber eigenständig und unbeugsam im Revier der autonomen Kunst, so hielt er nach der Wende - im um 180 Grad gedrehten Wind des Kulturbetriebes - an dem fest, was er sich erarbeitet hatte und authentisch vertrat. Dazu gehört eben wesentlich, daß im Osten unter der Decke der Ideologie vom sozialistischen Realismus und seinem Totschlagargument vom Formalismus tatsächlich die gediegene Ausbildung im künstlerischen Handwerk und in der Aneignung der Traditionen einen viel höheren Stellenwert besaß als im Westen, wo die erfolgreiche Selbstdarstellung immer stärker Bestandteil des Ausbildungsbetriebes wurde. Für Wenzel war die - auch gegen den ideologischen Zentralismus von Berlin gerichtete - an spezifische lokale Traditionen anschließende bildende Kunst Dresdens (spezifischer koloristischer Impressionismus, »Brücke«, neue Sachlichkeit) der Nachkriegszeit lebendige Vergangenheit. Vorbilder zu haben, ja sich ihnen z. B. in den Werken der Holländer und Flamen der Galerie alter Meister ehrfürchtig zu nähern, war und ist für ihn nicht obsolet, sondern Herausforderung für sein ausgeprägtes Bewusstsein von Klarheit und Qualität. Ikonographische Traditionen sind für ihn Material, mit dem man sich auseinandersetzen muss - nicht, weil es verselbständigt Bildungsgut ist, sondern weil sich darin die elementaren zeitlosen Gesetzmäßigkeiten bildnerischen Schaffens verbindlich verkörpern.

In dieser Haltung nimmt Wenzel heute distanziert Stellung gegen den verwestlichten Nach-Wende-Kulturbetrieb - er, der vor der Wende einer der unabhängigsten und distanziertesten im Osten war. Die Dokumentation über den X. Kongress des VBK der DDR im November 1988, ein Jahr vor der Wende, legt Zeugnis ab von Wenzels konkretem unabhängigen und unerschrockenem Auftreten für die Kunst. Der in sich ideologischen, kulturindustriellen Diskussion über die Ost-West-Verhältnisse in der bildenden Kunst nach der Wende, kulminierend in der unsäglichen Weimarer Ausstellung des Jahres 1999, steht die unideologische, rein künstlerische Kontinuität von Leuten wie Wenzel gegenüber.

Sie schöpft bei Wenzel auch aus der mit seiner Herkunft verbundenen Bodenständigkeit: Sohn

von Handwerkern des Erzgebirges, dessen dialektal gebundenen Witz Wenzel bis in eine schwejkartig gesteigerte Bizarrerie der konkreten logischen Durchdringung unsinniger Verhältnisse praktizieren kann, leidvoll und doch mit Gewinn absolvierte Porzellanmaler-Existenz in Meißen, setzt er heute die Würdigkeit einer veritablen Künstler-Werkstatt, die schon lange vor der Wende zur Sicherung der eigenen Unabhängigkeit begründet wurde, in seinem neuen Domizil in Burgstädtel fort. Dort unterhält er nicht nur sein Atelier, sondern auch - gemeinsam mit seinen alten Kollegen der Gruppe B 53 Bernd Hahn, Anton P. Kammerer und Andreas

- 9 -

Küchler, jener Gruppe, für deren Zusammenhalt Wenzel vor und nach der Wende selbstlos so sehr sich eingesetzt hat - eine außerordentlich fruchtbare und in ihrer Qualität einmalige Druckgrafik-Werkstatt. Mit immer neuen Mappen-Editionen ist er unermüdlich dabei, seine großen Qualitäten als Zeichner, Radierer und Kolorist ins Werk zu setzen und an die großen Traditionen der »Brücke« anzuschließen. Ihn reizt es, die Unberechenbarkeit des Zusammenspiels von künstlerischer Bearbeitung der Druckplatte und handwerklicher Geschicklichkeit des Druckens unter Beachtung höchster Materialqualität zu beherrschen und in seinen Möglichkeiten auszuschöpfen.

So führt uns Wenzel, unbeirrt von den kulturindustriellen Appellen zur Selbstinszenierung des Künstlers in einem von den Medien beherrschten Betrieb, exemplarisch vor, was aus der Sirenen-Episode des Odysseus in jener Mythologie schon paradigmatisch herauszulesen ist, mit der die Menschheitsgeschichte in der homerischen Gestaltung ausdrücklich eröffnet wird: Odysseus ist nicht primär der listenreiche Begründer von Herrschaft des Menschen über den Menschen zum Zwecke der Selbsterhaltung. Wäre es nur um Selbsterhaltung gegangen, dann hätte er sich wie in der sinnlich tauben, gleichmacherischen Solidarität einer sozialistischen Kommune gemeinsam mit seinen Genossen die Ohren mit Wachs zustopfen können, um der Tödlichkeit des betörenden Sirenengesanges zu entgehen. Seine Herrschaft über die Gefährten, verkörpert in der Verselbständigung des Befehls, ihn in der Aktualität der Ekstase durch Betörung nicht von der Fessel an den Mast zu lösen, und verbunden mit dem einzigartigen Privileg, den Sirenengesang genießen zu können, ohne dabei wie alle anderen vor ihm unterzugehen - verkörpert also in der Trennung des befehlsgebenden Amtes von der unmittelbar sinnlich erlebenden konkreten Person - vollendet und legitimiert sich erst, wenn die Einzigartigkeit und Herausgehobenheit der sinnlichen Erfahrung nicht privatisiert bleibt, sondern den Beherrschten in der Objektivierung und

Allgemeingültigkeit des künstlerischen Werkes zugänglich und vermittelt wird. Indem seine Herrschaft über seine Gefährten als Legitimation die Produktion des gültig eine sinnliche Erkenntnis vermittelnden und objektivierenden Werks erzwingt, wird Odysseus zum Künstler, zum Protagonisten nicht der politischen, sondern der kulturellen Geschichtsentwicklung auf der Basis der ästhetischen Erfahrung.