

# Heckel und Arkadien

## in der Städtischen Galerie Villingen-Schwenningen

Ursula Köhler

Mit „Erich Heckel – Der stille Expressionist“<sup>1</sup> sowie „Arkadien“<sup>2</sup> im Werk von Pablo Picasso und sieben zeitgenössischen Künstlern und Künstlerinnen besuchte der Geschichts- und Heimatverein in diesem Jahr zwei recht unterschiedliche Ausstellungen in der Städtischen Galerie Villingen-Schwenningen.

### I. Erich Heckel

Der biografische Zufall führte Erich und Siddi Heckel aus dem zerbombten Berlin an den Bodensee und sorgte 1948 für einen Bezug zur Lovis-Presse in Schwenningen, wo Erich Heckel (1883–1970) erste Druck- und Publikationsmöglichkeiten nach dem Krieg fand.

Ein Konvolut mit 121 Aquarellen aus den Jahren 1909 bis 1967 wurde in der Ausstellung der Städtischen Galerie – ergänzt um einige Holzschnitte und Lithografien aus der Lovis-Presse – gezeigt. Diese Arbeiten aus dem Hemmenhofener Atelier hatte die Witwe, Siddi Heckel, 1970 dem Berliner Brücke-Museum geschenkt. Da nur ein kleiner Teil der Blätter aus der „Brücke-Zeit“ stammt, gelang eine in mehrfacher Hinsicht erkenntnisstiftende Blickverschiebung auf den Künstler und sein Werk.

Es ist der typische Themenkanon des Expressionismus, den Erich Heckel auf den Aquarellen notierte: Landschaftsstudien veranschaulichen Heckels Reiselust, die ihn von Skandinavien bis zum Mittelmeer oder in Deutschland von den Städten aufs Land, vom Meer bis ins Gebirge führte. Zu seinen Sujets gehörten auch Akte, Artisten, Freundesdarstellungen und Stilleben. Untypisch ist allerdings, dass Heckel während seines gesamten Schaffens weder die Themen noch die Farb- und Formsprache wesentlich veränderte. Dies brachte ihm schon in der Weimarer Republik den Vorwurf der Kunstkritiker ein, er habe die Verve und Kraft

der Jugendjahre eingebüßt, ungeachtet dieser Kritik gehörte er zu den meist gekauften Expressionisten. Seither wird er als „stiller Expressionist“ apostrophiert, Persönlichkeit und Werk werden in der kunstgeschichtlichen Wahrnehmung zunehmend gleichgesetzt<sup>3</sup>. Die Fixierung auf die frühen Jahre verdeutlicht darüber hinaus, dass die eigentliche Schwierigkeit an Heckels Œuvre die Erwartungshaltung der Rezipienten beziehungsweise Kunsthistoriker ist.

Bei den großformatigen Aquarellen fällt auf, dass sie dennoch nicht als eigenständige Werke konzipiert waren, sondern Vorarbeiten zu oftmals nicht mehr existierenden Gemälden sind. Fast alle „Bildnotizen“ wurden über dem Liniengerüst einer Vorzeichnung entwickelt, manchen sind sogar Bleistiftangaben zur Farbe eingeschrieben und etliche Farbformen werden von dunklen Konturlinien umfassen. Gelegentlich wurde das Bildfeld nachträglich mit energischem Strich verkleinert oder die Darstellung seitenverkehrt zum Ölgemälde angelegt. Die farbliche, kompositorische und motivische Diskrepanz zwischen Aquarellen und Gemälden lässt auf einen höchst reflektierten Arbeitsstil schließen, der die spontanen Möglichkeiten dieser Technik bewusst ignoriert.

Ähnliches gilt für die Motivwahl, bei der eine zu offensichtliche Metaphernsprache vielleicht den Blick verstellt. Landschaften, wie Heckel sie ins Bild setzt, aus der Vogelperspektive und mit mehreren Blickpunkten, umfassend, zwischen porträthaft genau und allgemeinem Ort changierend, legen die Vermutung nahe, er zeige hier nicht Landschafts- oder Städteansichten, sondern eher Weltlandschaften. Das Thema Zirkus ist nach beiden Weltkriegen ein bevorzugter Darstellungsgegenstand von Heckel. Und tatsächlich bietet sich die Manege als moderne Variante des Welttheaters an. Hier kommen die Wechselfälle des Lebens mal

als komische, mal als gefährvolle oder tragische Nummern, aber immer kunstvoll zur Aufführung und können unterhaltsam betrachtet werden. Selbst bei seinen Porträts und Akten scheint er eher Stellvertreter eines überindividuellen Menschseins darzustellen. In den Stillleben schließlich erkennt man – mit einer anderen Erwartungshaltung als der nach aufgewühlter Emotionalität und expressiver Farbigkeit –, dass es sich wohl um formale Studien zwischen Ornament, Fläche und Gegenstand handelt. Erich Heckel nutzte seine Bildgestaltung zur Darstellung in der Motivsprache des Expressionismus, aber mit einer starken Rückbindung an die kunstgeschichtliche Tradition. Aus ihr heraus beharrte er auf einer Bildwirklichkeit und auf künstlerischen Mitteln, die nicht an der Fragestellung „figurativ – abstrakt“ orientiert sind. Der konsequente Weg zur Ungegenständlichkeit, wie ihn die westliche Kunstöffentlichkeit in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts als alleinige Möglichkeit festschrieb<sup>4</sup>, war Heckel kein Problemfeld. Abstraktion und Figuration waren für ihn keine Gegensätze, sondern gehörten vielmehr unabding-

bar zum Bildschaffen. Pointiert ausgedrückt: Heckel arbeitete schon nach dem Ersten Weltkrieg an Fragestellung, die erst in den späten 1960er Jahren in der BRD relevant wurden, und blieb beharrlich unzeitgemäß bei seinen in der „Brücke-Zeit“ angelegten eigenen Ideen. Wie Ironie mutet es daher an, dass er in den 1950er und 1960er Jahren mit Preisen für sein Frühwerk der Dresdner und Berliner Jahre geehrt wurde. Von seinem Werk, das in 65 Jahren einer höchst unruhigen Zeit entstand, wurde etwa ein Jahrzehnt als relevant angesehen. Es scheint, als passten nur die Werkauschnitte des „Brücke-Mitbegründers“ in das Rezeptionsschema der jungen Bundesrepublik, die als frei, missverstanden und als positiver Gegenentwurf zur historischen Erfahrung gelesen werden konnten. Da zudem ein Großteil des Œuvres sowohl durch die Kulturpolitik der Nationalsozialisten als auch während und nach dem Zweiten Weltkrieg zerstört wurde, steht die an Innovationen orientierte Beurteilung seines malerischen Werks auf wackligem Fundament. Die im Nachlass enthaltenen 121 Aquarelle geben, gerade



*Rund 30 Mitglieder des Geschichts- und Heimatvereins Villingen (GHV) ließen sich von Ursula Köhler (links) in der städtischen Galerie in Schwenningen durch die Ausstellung „Erich Heckel – der stille Expressionist“ führen. Sie waren begeistert von den Werken, aber auch von der kompetenten und lebendigen Präsentation durch die promovierte Kunsthistorikerin. Foto: Colli*

weil es sich um Arbeitsmaterialien handelt, über die individuelle Intention Erich Heckels Auskunft.

## II. Arkadien

Mit „Arkadien“<sup>5</sup> führte die zweite Ausstellung an einen Sehnsuchtsort der abendländischen Kulturgeschichte<sup>6</sup>, der im 20. Jahrhundert ein wenig außer Kurs geriet.<sup>7</sup> Pablo Picasso (1881–1973) jedoch nutzte die Mythologie noch für seine Bilderfindungen. Besonders reizvoll war für ihn die Überblendung der aus der Antike bekannten Handelnden und Orte mit seinen eigenen biografisch künstlerischen Bezügen. Arkadien war für Picasso, wie die Lithografien, Linolschnitte und Radierungen zeigen, eine lebendige Größe, deren Bedeutungsreichtum ein geeignetes Kostüm für aktuelle Themen (Frieden, Erotik, Leidenschaft, Fest, Ekstase, Geschlechterkampf, die Einheit von Natur und Kultur) bot. Kann man Picasso als einen der letzten Vertreter eines nicht mehr gänzlich zeitgemäßen Themas bezeichnen, so ist der künstlerische Ansatz bei Daniel Bräg (\* 1964), Anke Grams (\* 1974), Vincent Kohler (\* 1977), Olaf Nicolai (\* 1962), Pietro Sanguineti (\* 1965), Jörg Sasse (\* 1962), Yvonne Trapp (\* 1964) ein anderer. Sie greifen nur noch einzelne Aspekte des Begriffs heraus und melden Skepsis gegenüber einer als Idylle vorstellbaren Welt an.

Für Pablo Picasso war der utopische Gehalt des Begriffs ein glaubwürdiges Versprechen. Seine Hinwendung zum Thema Arkadien ist genau datierbar: am 24. August 1944, am Tag der Befreiung von Paris, gab er seiner Hoffnung auf Frieden in einer Deckfarbzeichnung „Bacchanal“ Ausdruck.<sup>8</sup> Als Vorlage für diese Zeichnung diente ihm eine Reproduktion von Nicolas Poussins „Triumph des Pan“, 1636. In Komposition und Personal folgte Picasso Poussin, aber das dionysische Fest gewinnt in Picassos Darstellung an ekstatischer, rauschhafter Ausdruckskraft und wird zu einem Freudentanz aller Sinne. Auf das „Bacchanal“ von 1944 griff Picasso in späteren Jahrzehnten immer wieder zurück. Hier sind die Figuren und Motive angelegt, die sein französisches Arkadien ausmachen: Mänaden werden zu Musen, Faune schließlich zu Ziegenböcken, Pan diente dem

Künstler zur Identifikationsfigur. Das Leben ist ein Fest, bei dem geliebt, getrunken, musiziert, getanzt wird, und der arkadische Ort kann ebenso eine Landschaft wie ein Strand, die Stierkampfarena oder die Umarmung einer jungen Frau in der Radierung „Schöne junge Frau bei der Toilette träumt, wie sie einen abgemagerten kleinen Waldmann besitzt, der einen Vogel trägt“, 1971, sein.

Unter einem veränderten Selbstverständnis funktioniert eine biografische Adaption des Themas für die junge Künstlergeneration nicht mehr. Olaf Nicolai und Pietro Sanguineti rechnen in ihren Arbeiten mit einem Alltagsverständnis, das Arkadien mit einem paradisischen, südlichen Ort gleichsetzt, der irgendwo zwischen Mythologie, touristischer Sehnsuchtslandschaft und Konsumwelt angesiedelt ist. Mit „Arcadia“, einem C-Print von 2004 im kunstgeschichtlich anspruchsvollen Tondoformat, fokussiert Olaf Nicolai auf einen Landschaftsausschnitt: Eine Schafherde – als Arkadienbeleg – grasst unter Palmen vor einer ruinösen antikisierenden Fassade. Irreal wirkt der menschenleere Landschaftsgarten, obwohl er identifizierbar zur römischen Villa Aldobrandini gehört. Das runde Bildformat rückt die Szene in zeitliche Ferne und verstärkt den Eindruck einer unzeitgemäßen, gebrochenen Idylle.

Die Installation „paradise“, 2006, von Pietro Sanguineti schreibt das Paradies begrifflich fest. Rosa leuchtende Neonröhren geben den grünen Aluminiumlettern einen trivial verheißungsvollen Schein. Der Schriftzug verortet das Paradies weniger in unschuldig erkenntnisfreien Gefilden, sondern bezeichnet es als einen Ort der Warenwelt, in der alles – auch Liebe und Sexualität – zum Konsumartikel gerät.

Liebe und ihre Symbole sind auch in der Arbeit „Rosenraum“, 2005, von Anke Grams die Bezugsgrößen. Ihre Installation verdichtet optisch und akustisch die gängigen Klischees der Liebe. Mit Leuchtstoffröhren ist ein 410 x 410 cm großer Bezirk, einem klösterlichen Paradiesgarten gleich, eingezäunt. Hinter dem Lichtzaun drehen sich von Motoren angetriebene Kunststoffrosen zu Tschaikowskys Blumenwalzerklängen vom Band.

Ein heiteres Bild, das durch die unausweichliche Wiederholung ins Unerträgliche und Bedrohliche kippt. Ist hier die Unehrllichkeit und Fiktion hinter der trivialen Symbolik und den Klängen spürbar, so benennt Daniel Bräg eine andere Facette des arkadischen Motivkreises. In seiner Installation „4 Kühlschränke“, 2005, und auf 2 Großfotos „Stillleben RVI und RVII“, 2009, konserviert er den Eindruck der Vergänglichkeit mit verschiedenen Methoden der Haltbarmachung. Blütenzweige und Früchte sind nicht allein in Einweckgläsern präserviert, sondern zusätzlich in Kühlschränke gestellt, hinter deren Glastüren sich der unterschiedlich lange Zersetzungsprozess von gekühlten und eingeweckten Früchten abspielt. Die Fotos fixieren einen momentanen Zustand und verhindern scheinbar den Verfall. Kühlschränke und Fotos werden zu modernen Sarkophagen, die wie Nicolas Poussin in seinem Gemälde „Et in Arcadia ego“, 1630, auf die Anwesenheit des Todes verweisen.

Ironisch spielt Yvonne Trapp mit den Vorstellungen von Geschlechterrollen in ihrer Videoarbeit „Auf der Wiese“, 1999/2000, indem sie die kunstgeschichtliche Tradition eines bürgerlichen Arkadiens zitiert. Wie schon Edouard Manet in „Le Déjeuner sur l'herbe“ von 1863 und Picasso in seiner Adaption „Das Frühstück im Freien“, 1961, auf mythologische Verbrämung verzichteten, reicht ein Picknick im Park, um die zeitgenössische Naturverbundenheit zu belegen. In ihrem Video treffen sich Persönlichkeiten der Stuttgarter Kunstszene auf der Solitude-Wiese zum Gespräch, das von Musen, zwei männlichen Aktmodellen, begleitet wird.

Gegenentwürfe zum Arkadischen repräsentieren die Arbeiten von Vincent Kohler und Jörg Sasse. Schreck, Schaudern und Irritation löst Vincent Kohlers Installation „Spinnen“, 2003, aus. Seine Natur ist zum unproportionierten Schutthaufen geworden, auf dem artifizielle Insekten die Selbstverständlichkeit zu wissen, was vor den Augen ist, verunklären. Jörg Sasse begegnet der Welt mit einem distanziernten und zugleich verstörenden Blick auf ihre Oberfläche. Seine C-Prints

mit den titelgebenden Nummern „5433“, „4596“, „5960“, „6570“ von 2005–2008 bilden keine benennbaren Orte ab, sondern führen unwirtliche, wüste Gegenden und Landschaften vor, aus denen sich der Menschen selbst vertrieben hat. Arkadien ist dieser Welt abhanden gekommen, es ist in ihr nicht mehr vorstellbar.

#### Anmerkungen:

- <sup>1</sup> Erich Heckel: Der stille Expressionist; Aquarelle als Vorstudien zu Gemälden. Hrsg. v. Magdalena Möller. [Ausstellungskatalog; Ausstellung in Villingen-Schwenningen 24. Januar – 25. April 2010]. München 2009.
- <sup>2</sup> Picasso: Arkadien; Daniel Bräg, Anke Grams, Vincent Kohler, Olaf Nicolai, Pietro Sanguineti, Jörg Sasse und Yvonne Trapp. Hrsg. v. Wendelin Renn. [Ausstellungskatalog; Ausstellung in Villingen-Schwenningen 13. Juni – 29. August 2010]. Villingen-Schwenningen 2010.
- <sup>3</sup> „Heckels sanfte, zurückhaltende Persönlichkeit, der alles Laute und Wuchtige fremd war, zeigt sich in allen Entwicklungsstufen ... mit weich gerundeten Linien und einer zarten, oft transparenten Farbgebung ...“ Janina Dahlmanns: Erich Heckel und das Wesen der Landschaft – Innenschau und Naturerlebnis; in: (wie Anm.1), S.26; „Heckel sei eigentlich eine sanfte Natur >und es zeugt für die Blindheit ..., daß man ihm die künstliche Wüstheit ... der Brücke ... geglaubt hat.<“ Max Osborn, in: Vossische Zeitung, 1927, zit. n.: Christian Saehrendt: „Die Brücke“ zwischen Staatskunst und Verfeinerung. 2005, S. 24.
- <sup>4</sup> Vgl. u.a. Willi Baumeister: Über das Unsichtbare in der Kunst. Stuttgart 1945/47 und Werner Haftmann: Eine Entwicklungsgeschichte. 2 Bde. 6. Auflage 1979.
- <sup>5</sup> Petra Maisak beschreibt Arkadien als „ein pastorales Land. Seine Bewohner gehören dem Hirtenstand an, einer vorkulturellen Sphäre, in der das Individuum noch als Teil einer kosmischen, Natur und Gottheit umfassenden Ordnung begriffen wird... Der arkadische Hirte wird allerdings nicht als primitiver Naturbursche aufgefasst, sondern zu einer poetischen Figur stilisiert, die vom realen Alltag und den Härten des Landlebens weit entfernt ist... Die Sorge um die Herde lässt ihm genügend Zeit zur Muße... Damit ist die ... Voraussetzung für Liebe, Spiel und musische Betätigung geschaffen. Die Hirten widmen sich mit Hingabe dem Gesang, spielen - von Pan unterwiesen – auf der Syrinx und stiften so die Urform von Musik und Dichtung... Der Gott der Hirtensänger ist Pan. (...) Sein eigentlicher Charakter ist der einer wilden, chthonischen Gottheit, die zum Gefolge des Dionysos zählt, >panischen< Schrecken verbreitet und ungezügelt animalische Sinnlichkeit ausstrahlt.“, zit. n. (wie Anm.2), S. 57.
- <sup>6</sup> Siehe auch Bruno Snell: Arkadien, die Entdeckung einer geistigen Landschaft. Zürich 1967.
- <sup>7</sup> Jörg Becker: Arkadien im Horizont der Moderne: Über die Herkunft arkadischer Motive, ihren erotischen Gehalt und die Transformierung in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, in: Picassos Arkadien: Friedens- und Paradiesdarstellungen in Pablo Picassos Plakatkunst. Hrsg. v. Kunstmuseum Heidenheim. [Ausstellungskatalog]. Heidenheim 1993, S. 27–46.
- <sup>8</sup> Vgl. Rene Hirner: Picassos Arkadien, in: (wie Anm.2), S. 53.