

Berichte

Seelenspiegel

Harry Mulisch stellt im Stedelijk Museum ein Selbstporträt aus lauter Bildern anderer aus

Dafür gebe es doch qualifiziertere Leute als ihn, antwortete Harry Mulisch, als der Direktor des „Stedelijk Museum Amsterdam“ ihm das Angebot machte, er könne für zweieinhalb Monate einen Flügel des Gebäudes – zwölf Säle – mit Kunstwerken seiner Wahl „beschicken“. Aber bei ihm, so die Antwort von Rudi Fuchs, sei das Ergebnis weniger voraussehbar. Aus der anlässlich einer Markus Lüpertz-Eröffnung geborenen Idee ist mittlerweile eine Ausstellung von Bildern und Graphiken, Skulpturen und Objekten aus fünf Jahrtausenden geworden – Schwitters und Rembrandt, de Chirico und Kiefer, Laurens Alma Tameda und Friedl Vordemberge-Gildewart. Keine thematische oder monographische Ausstellung, sondern ein – so literarisch wie egozentrisch hat ihr Kurator sie genannt – „Seelenspiegel“.

Das Plakat und das Titelblatt des Katalogs zeigen den siebzigjährigen Autor, der mit leicht belustigtem Ernst am Betrachter vorbeisieht. Auf der Stirn ist in Rot „Harry Mulisch“ zu lesen, und über das Gesicht ist ein Sprachgitter gelegt, das den niederländischen Titel „Zielespiegel“ dergestalt bricht, daß sich vier Zeilen mit jeweils drei Buchstaben ergeben. Dies Ebenmaß aber ist nur möglich, weil Harry Mulisch an der alten Schreibweise festhielt und das von der niederländischen Orthographiereform neuerdings geforderte Fugen-*n*“ zwischen „ziele“ und „spiegel“ wegließ, so daß sich die gleiche Anzahl von Buchstaben ergab, die auch sein eigener Name aufweist. (Da die erste Hälfte des Wortes in weißen Lettern daherkommt, „Ziele“ in blauen – so daß alle niederländischen Nationalfarben versammelt sind – wird überdies die Wortfuge so betont, daß sich eine deutsche Nebenbedeutung ergibt: Ziele Spiegel.)

Mit der Zahl Zwölf verbindet Harry Mulisch im „Entree“ des Katalogs die Zahl der Monate, der Stunden, der Töne, der Stämme Israels und der Apostel – und fast jede dieser „Implikationen“ spielt auf Teile der Ausstellung an – aber „rund“ werden all diese Dutzende in einem Kunstwerk, das erst nach Drucklegung des Katalogs installiert werden konnte. Harry Mulischs Genugtuung darüber, daß sie ihm wider Erwarten doch noch

zur Verfügung stand, ist leicht nachzuvollziehen. Denn die (nichtbetitelte) Arbeit von Jannis Kounellis kann als eine Chiffre für eine Ausstellung betrachtet werden, die Poesie und Politik, Innenwelten und Außenwelten eines Mannes ausbreitet, der sich – Sohn eines österreichisch ungarischen Vaters und einer in Antwerpen geborenen jüdischen Mutter deutsch-österreichischer Herkunft – einmal als „Verkörperung“ des Zweiten Weltkrieges bezeichnet hat.

Kounellis hat zwölf stahlblanke Metallblätter zu einer Blüte zusammengefügt, aus deren Mitte eine blaue Gasflamme sprüht, versorgt von einer blauen Gasflasche, deren Rundung dergestalt mit dem „Helm“ von Markus Lüpertz korrespondiert, daß die blaue Blume der Romantik es plötzlich mit dem Schwarzgrün der Deutschen Wehrmacht zu tun bekommt. Harry Mulischs Romane – vom „Steinernen Brautbrett“ bis zum „Attentat“ – und seine Essaybände – von „Strafsache 40/61“ bis zur „Zukunft von gestern“ – sind da vorzügliche Echoräume.

Er habe, schreibt Mulisch im Katalog, nicht von dem Besonderen zum Allgemeinen hinauf-, sondern nur vom Allgemeinen zum Besonderen hinabsteigen können. Im Zweifelsfall habe er auf ein Meisterwerk, das nicht mit seiner Seele „korreliere“, verzichtet zugunsten weniger bedeutsamer Werke, die in ihm etwas Essentielles berührten: „Jemand, der mein schriftstellerisches Werk kennt, aber nicht weiß, wer die Ausstellung eingerichtet hat, wird am Ende des Rundgangs wissen, daß nur ich es gewesen sein kann. Und wer nichts von meinem Werk weiß, wird am Ende ein Bild von meiner Person haben – obwohl kein einziges der ausgestellten Werke von mir selbst stammt.“ (Frei nach dem Katalogtext übersetzt von H.W.) Ein Selbstporträt aus Bildern, von denen er kein einziges selber gemalt habe, so hat Harry Mulisch seine Intention bei einer privaten Führung noch einmal bekräftigt, und er hat bei dieser Gelegenheit mitgeteilt, was sich sowohl dem Besucher der Ausstellung als auch dem Leser des Katalogs entzieht.

Im letzten Kabinett der Ausstellung ist der (herzzerreißende) Brief ausgestellt, den Vincent van Gogh am 11. Mai 1882 an seinen Bruder Theo geschrieben hat. Mulisch hat seinerseits einen Brief an van Gogh geschrieben: „Waarde Vincent“. Um das selbstaufgelegte Reinheitsgebot zu wahren, hat Mulisch nicht das Original seines Briefes ausgestellt, sondern nur die gedruckte Fassung, die eben nicht von seiner Hand stammt. Am Ende seines Briefes geht Mulisch auf die Geschichte mit dem Ohr ein. Eine Nase könne man abschneiden, nicht aber ein Ohr, allenfalls die Ohrmuschel. „Ich wünschte mir, diese Muschel an mein Ohr halten zu können, um *Deine* Seele rauschen zu hören“, so verabschiedet sich Mulisch von dem Maler. Vorher aber hat er ein paar prägnante Formeln gefunden für die

Nutzen und Vorteil der Kunst für das Leben. Mulisch ruft die medizinische Erkenntnis in Erinnerung, daß ein Mensch, der vom traumtiefen Schlaf abgehalten wird, erkrankt. Was indes die Träume für die Nacht seien, das seien die bildende Kunst und die Literatur für den Tag: physische Notwendigkeit. Auf die durchschnittliche Lebenszeit bezogen, träume der Mensch etwa sieben Jahre, das seien ungefähr einhundertfünfzigtausend Träume. „Um gesund zu bleiben, muß man also dieselbe Anzahl von Kunstwerken zur Kenntnis nehmen.“

Nun, Harry Mulisch hat nicht einmal 100 Kunstwerke versammelt. Daß der Besucher der Ausstellung aber mehr zu sehen bekommt, als konkret dargeboten ist, liegt daran, daß die zwölf Kabinette nicht einfach aufeinander folgen, sondern durch ein komplexes System von Verweisen einander potenzieren. Wie das funktioniert, kann schon an dem sparsam „beschickten“ ersten Kabinett belegt werden. Mulisch hat sich für drei der bekanntesten Kupferstiche Albrecht Dürers entschieden. Mulisch kann nicht nachweisen, daß die Werke zusammengehören, ihm aber drängt sich der Eindruck einer dramatischen Sequenz auf: „Ritter, Tod und Teufel“ das Vorspiel, „Melencolia I“ der Höhepunkt und „Hieronymus im geheiss“ das Nachspiel, ein Prozeß, der von der Auseinandersetzung mit der Welt über Momente der Vision zum Gleichgewicht in der Gestaltung gelangt. Diese Abfolge läßt sich sicherlich intersubjektiv vermitteln, auch wenn jeder Besucher/Betrachter sich in einem anderen Teil des Triptychons wiedererkennt.

Welchen (bisweilen bizarren) Wallungswert die drei Stiche für Harry Mulisch besitzen, mag ein Besucher im neunten Kabinett *spüren*, da, wo der „Helm“ von Markus Lüpertz hängt, konkret *erfahren* kann er es nur im Katalog. Daß der behelmte Ritter auf Dürers Stich sich von rechts nach links bewege, stehe in einem Gegensatz zu einer Vorschrift von Goebbels' Propagandaministerium, daß die „Wochenschau“ die vorrückenden deutschen Truppen nur von links nach rechts ins Bild bringen dürfe. Die siegreichen russischen Truppen seien aber schlußendlich von rechts nach links gezogen, hätten dann auch Nürnberg erreicht, den Geburtsort Dürers, später die Stadt der Reichsparteitage, aber auch die Stadt des Prozesses mit den Todesurteilen für die Naziführer. Mulisch sieht von der Lutherzeit, in der Dürer lebte, bis 1945 eine „helmenperiode“, nämlich die beinahe 450 Jahre währende Präsenz des deutschen Stahlhelms. Im neunten Kabinett kombiniert Mulisch das bereits erwähnte Lüpertzbild unter anderem mit Anselm Kiefers „Varus“ und „Innenraum“ sowie mit Arnulf Rainers „Totenmaskeübermalungen“, die in ihm Assoziationen wecken zwischen dem Wiener Aktionismus (Hermann Nitsch, Otto Mühl) und dem nationalsozialisti-

schen Ritus der Blutfahne, auch Hitler sei schließlich ein österreichischer bildender Künstler gewesen, der Blut habe sehen wollen...

Auch die beiden anderen Stiche von Albrecht Dürer haben eine expositorische Funktion: „Melencolia“ führt in den Bildstrang ein, dessen Gegenstand Engel und fliegende, nein fallende Körper beschäftigt, und „Hieronymus“ kündigt das Motiv des Schreibers und der Schrift an. Die Kombinationen der Kunstwerke in den Kabinetten und die „Schnitte“ *zwischen* eröffnen zu derartigen thematischen „Linien“ zahllose Seitenwege, Umwege, Abwege. Recht eigentlich aber erzwingen sie (mindestens) einen zweiten Gang durch die Ausstellung. „Woher“ Dürers Hieronymus kommt, wird zum Beispiel sichtbar erst im zehnten, dem „ägyptischen“ Kabinett, das die 4500 Jahre alte Granitstatue eines anonymen Schreibers zeigt. Und wer an das Ende der Ausstellung kommt – zu der Videoinstallation „Lip Sync“ von Bruce Naumann, die eine untere Gesichtshälfte mit dem Kinn nach oben zeigt, einen Mund, der spricht -, dann zieht es ihn wieder zu dem Anfang der Ausstellung: Im „Vestibül“ stürzt kopfunter Ixion einem Flammenmeer entgegen, auf einem manieristischen Bild des Cornelis Cornelisz van Haarlem. Auch hier liefert erst der Katalog die (autobiographische) Pointe: Cornelis und Rudolf II; Mulischs Großeltern, die in Prag getraut werden; Mulischs Vater, der sozusagen von Böhmen in die Niederlande kommt, nach Haarlem, wo Mulisch 1927 geboren und später zum Ehrenbürger ernannt wird. Er bemerke das natürlich in aller Bescheidenheit, sagt der poeta laureatus, denn Hochmut komme vor dem Fall – wie man auf dem Bild sehe.

Wer jetzt weitergeht und weiterliest, dem leuchtet plötzlich ein, daß Mulisch mit den „Carceri d' Invenzione“ von Piranesi nicht die klassischen Assoziationen von Angst, Verlassenheit, Beklemmung und Verzweiflung verbindet. Für ihn erteilen sie komplizierte Auskünfte über das vorgeburtliche Leben, die kruden Instrumente sind Organbilder, die Düsternis ist Wärme, das Licht, das in spätere „Carceri“ dringt, kündigt die Geburt an. Aber: Man werde entlassen in eine Welt, in der es den Tod gibt, der Himmel sei nichts anderes als das trügerische Spiegelbild des einstigen Paradieses. Für die Welt stehen ein Kabinett weiter die expressionistischen Großstadt-Holzschnitte von Frans Masereel, auf das metropole Labyrinth zurück verweisen die Minotaurus-Blätter von Picasso, an die man sich im postmodern klassischen sechsten Kabinett erinnern wird. Im Katalog, der von Abteilung zu Abteilung die Gattung wechselt, hat Harry Mulisch den „Carceri“ Texte von Thomas de Quincey, Charles Nodier, Théophile Gautier, Victor Hugo, Simon Vestdijk, Jorge Luis Borges, Hans Magnus Enzensberger und einen Ausschnitt aus der „Entdeckung des Himmels“

beigegeben. Dabei kehrt sich das Verhältnis von Wort und Bild gleichsam um. Die Texte erläutern nicht, vielmehr werden sie „gelesen“, ja interpretiert von den „Carceri“. Und so kann die Piranesi-Abteilung des Katalogs wahrgenommen werden als eine Objektivierung der Ausstellung selbst, eine methodologische Parodie: Das vielfältig Ausgestellte wird *gelesen* von Harry Mulisch.

Im Zusammenhang mit dem elften Kabinett, das wandweise beherrscht wird von Hanne Darbovens skripturalen „Gesängen“, setzt Harry Mulisch sich mit der Frage auseinander, was die bildende Kunst sei. Er zieht der Hegelschen Definition, die vom sinnlichen Scheinen der Idee spricht, die von Schelling – „endliche Darstellung des Unendlichen“ – zwar vor, überbietet diese aber noch mit einem Paradox, das wie alle Paradoxien den Vorzug habe, logisch so wahr wie unwahr zu sein: „Es ist nicht, was es ist; es ist, was es nicht ist.“ Das zur Kunst. Zum *Künstler* äußert sich Mulisch, indem er eine Sentenz des großen Lyrikers Martinus Nijhoff (1894–1953) transformiert. Nijhoff: „Der Dilettant dichtet sein Gefühl, der Dichter fühlt sein Gedicht“; Mulisch: „Der Dilettant malt, was er sieht, der Maler sieht, was er malt.“

Die Ausstellung „Zielespiegel“ ist nicht, was sie ist, der Katalog zur Ausstellung, was er *nicht* ist. Die Ausstellung ist eine Lektüre wert, der Katalog mit seinen 12 mal 12 Seiten einen Besuch. Der Hanser-Verlag sollte diesen „Seelenspiegel“ den deutschsprachigen Lesern nicht lange vorenthalten.

Harry Mulisch: ZIELESPIEGEL. Bij wijze van catalogus. Amsterdam: De Bezige Bij/Stedelijk Museum 1997. 144 S., hfl. 75,-.

Münster

Hermann Wallmann

‘Dies Veneris’ oder Fast- und Abstinenztag?

Freitag von Hugo Claus am Staatsschauspiel Dresden

Im Gegensatz zu seinen nordniederländischen Kollegen Mulisch und Nootboom ist Hugo Claus die wirklich breite Leserzustimmung in Deutschland bisher versagt geblieben. Dies gilt in besonderer Weise für seine Dramen, von denen bisher nur drei auf deutschen Bühnen inszeniert worden sind, jedoch ohne nachhaltigen Erfolg. Ein Grund dafür liegt möglicherweise darin, daß die Theater schlichtweg überfordert sind von diesen Stücken, die einerseits in der Wahl der Figuren, des Milieus und der