



DIE WIRKLICHKEIT DES UNSICHTBAREN

Fritz Hörauf im Gespräch mit Roman Hocke

Sprechen wir zunächst über deine frühen Werkphasen: die erste war die der Arbeiten von 1968 bis 1974. Was charakterisiert diese und die nachfolgende Phase?

Das erste Bild, das für mich wirklich Geltung hat, ist Landschaft mit Fröschen aus dem Jahr 1968. Die nächste Phase begann 1974 mit einem tiefen Einschnitt: Das repräsentative Bild hierfür ist Die Geburt des Horus. Diese frühen Arbeiten lassen sich in gewisser Hinsicht von dem herleiten, was als Surrealismus oder phantastischer Realismus bezeichnet wird. Sie sind auf andere Weise entstanden als die späteren, das heisst aus einer malerischen Situation heraus, ähnlich wie die Decalcomanien oder Frottagen von Max Ernst. Die Leinwand war vergleichbar mit jenem Mauerwerk, von dem Leonardo da Vinci spricht, in das die Vorstellungskraft Dinge hineinliest. Den Bildern lag keine antizipatorische Idee zugrunde – der Inhalt nahm erst während des Malprozesses Gestalt an. Sie sind aus dem Unbewussten hervorgegangen und enthalten im embryonalen Stadium vieles von dem, was mich danach beschäftigt hat. Es gibt dort noch keine konkret fassbare Welt, sondern eher flutende Formen: wie in einer Tropfsteinhöhle, wo das gesamte Formenvokabular angelegt ist, das vor der Schöpfung existiert. Die Figuren haben keine Gesichter, sind gleichsam anonym; das Ganze hat etwas Gesteinhaftes, Jenseitiges. Es ist eine Anderswelt, eine Welt, die hinter der sichtbaren liegt.



Also eine Wirklichkeit, die unsere sinnliche Wahrnehmung übersteigt, jenseits der Grenzen des Bewusstseins angesiedelt ist – und den Tod mit einbezieht.

Schon damals haben mich alchemistische Themen beschäftigt, etwa der Archetypus von Mann und Frau oder König und Königin in einer Person, das Androgyne als Keimzelle alles Schöpferischen. Ebenso bestimmte Architekturformen, die später zu meinem Kristalldom wurden. Zugleich hat sich das mythische Element herausgebildet und in dem Stoff von Isis, Osiris und Horus seinen Träger gefunden: der Mythos von Tod und Wiedergeburt, vom Hinabsteigen in die Unterwelt. So kam es zu diesem Bild Die Geburt des Horus – als ginge der Vorhang auf und gäbe den Blick frei auf die Bühne, wo das mythische Geschehen in seiner ungeheuren Vielschichtigkeit stattfindet. Damit konnte ich mich zutiefst identifizieren, so dass ich mir sagte: „Ich bin wirklich in einem Mythos.“ Hier flossen, auf einer bewussteren Ebene, Motive aus der ägyptischen, griechischen und römischen Mythologie zusammen.

Demnach hast du auf der leeren Leinwand Umriss, schattenhafte Formen, Gestalten erkannt, die durch alle Zeiten hindurch im Gedächtnis der Menschheit bewahrt bleiben, hast sie herausgehoben und sichtbar gemacht.

Ja, da waren latente Strukturen, geometrische Muster, Schemen, die mich in ihren Bann zogen und mit jedem Pinselstrich konkreter, natürlicher, benennbarer wurden. Erst im Nachhinein stellte ich fest, dass ich einen

Prozess durchlaufen, einen Weg zurückgelegt hatte. Der Archetypus des Weges, des Wanderers, der durch verschiedene Welten geht und geahnte oder ungeahnte Dinge erlebt, durchzieht sämtliche Schaffensphasen. Dabei bin ich nie absichtsvoll vorgegangen. In der Nacht vor meinem 28. Geburtstag etwa habe ich intuitiv, das erste individuell gestaltete Wesen gezeichnet. Zum ersten Mal lernte ich bei meiner Arbeit das kennen, was ich seither als Wesen bezeichne: Wesen, die mich dann durch alle weiteren Räume geführt haben. Hierin liegt, wenn man so will, ein Dante-Motiv – jedoch ohne dessen christlich-scholastische Inhalte. Es ist das Wandern selbst, das mich mit Dante und seiner Art der Schau verbindet.

“HIER FLOSSEN, AUF EINER BEWUSSTEREN EBENE, MOTIVE AUS DER ÄGYPTISCHEN, GRIECHISCHEN UND RÖMISCHEN MYTHOLOGIE ZUSAMMEN.”

Und der Betrachter wiederum folgt dir, dem Maler, dem Bildhauer: Du führst ihn in Welten, die ihm bislang unbekannt oder verschlossen waren.

Jede meiner Arbeiten beruht auf einem Dialog mit dem Unbekannten, mit unsichtbaren Wesenheiten. Ich entdeckte oder befreite eine Form und weiss nicht genau, wo sie herkommt, was sie ist – sie hat in diesem Moment die gleiche Fremdheit für mich wie später für einen Betrachter. Diese Fremdheit, dieses Staunen: Was tut sich da? Was will

das von mir? Durch den Dialog mit den Wesenheiten, mit der ihnen eigenen Welt, tritt das Bild in Erscheinung. Es wird geschaut, aber auch gemacht – eben keine mediale Kunst, in der eine Stimme sagt: Geh da und dort hin, nein, entscheidend war und ist das Zusammenspiel zwischen dem, was auf mich zutreibt, und dem, was ich daraus schaffe. Beide Vorgänge, ursprünglich einander entgegengesetzt, koinzidieren im Werk.

Was war zuerst da – die Landschaft, die dann angereichert, ausgefüllt wurde, oder die Wesen, die du in diese Landschaft eingefügt hast?

Das war immer ein Gleichzeitiges. Ich habe die Bilder so erfahren, dass sich die Wesen

als ganze Welt, folglich auch als Landschaft zeigten. Ein Gesicht, eine Gestalt ist die Verkörperung oder Verdichtung des gesamten Raumes und all dessen, was sich darin ereignet. Die Figuren besiedeln also nicht die Welt, sondern repräsentieren sie. Es handelt sich nicht um abgesonderte Wesen: gerade die wechselseitige Übereinstimmung zwischen Architektur, Landschaft und Figur ist von grundlegender Bedeutung. Die unterschiedlichen Aspekte bilden eine Einheit – wie in der antiken Götterwelt, wo eine Gottheit, Apoll oder Hera, im Baum verehrt

werden konnte, aber auch als landschaftliche oder kosmische Schwingung fühlbar war. Dieser Einklang hat mich stets beschäftigt. Das heisst, Mythen werden hier nicht illustriert und in die Realität projiziert, wie es zum Beispiel in der Barockmalerei geschah. Durch den Kontakt mit diesen Wesen ist mir insbesondere auch eine persönliche Geschichte, ein unmittelbar erlebter Mythos jenseits blosser Überlieferung zuteil geworden, der mir half, Neuland zu betreten.

Nachdem du tiefer in diese Welten eingedrungen bist, wobei deine innere Reise dich zu Wesen des Mythos und der Sage – etwa das Einhorn – oder zu Naturgeistern führte, die nachdrücklich darauf verweisen, dass der Mensch mit den natürlichen und kosmischen Kräften unauflöslich in Beziehung steht, hast du 1988 mit dem Bild Das Tal der Hirten eine neue Stufe erreicht. Darin fand der Dreiklang von Architektur, Landschaft und Figur einen für unsere Zeit fast unvorstellbar harmonischen Ausdruck, dem etwas eignet, was uns offenbar abhanden gekommen ist: die Schönheit.

Im Tal der Hirten entstand eine unsichtbare Stadt, die in allen Details wirklich zu existieren schien. Hier habe ich die Inhalte wie aus einem Nebel kommen lassen. Dem Nebel entsprach die weisse Leinwand. Zuerst war die Stadt nur als Silhouette anwesend, als Ahnung. Daraufhin modellierte ich den Kristalldom, der mir dann als Modell für das Bild diente.

AM ABGRUND
Öl auf Holz, 59 x 39 cm - München 1970: Fritz Hörauf



LAND DER GREIFE (AUSSCHNITT)
Öl auf Leinwand, 135 x 255 cm - München 1982: Fritz Hörauf

Das alles muss für dich eine unglaubliche Entdeckung gewesen sein ...

Ja, eingedenk dessen, wie Piranesi das antike Rom wiedererweckt hatte, schien mir, als würde ich hier etwas ins Bild bringen, das eine frühere, zugleich aber völlig reale Existenz hat. Epochen und Schauplätze, durch die Chronologie voneinander getrennt, überlappten und durchdrangen sich plötzlich, um ein einziges Kontinuum zu bilden, darin Gleichzeitigkeit und Allgegenwärtigkeit vorherrschten. Wohl deshalb kam mir nach der Fertigstellung des Bildes der Gedanke, dass

“ DAS BILD IST SOMIT DIE SUMME ALL DER IM DIALOG ENTWORFENEN RÄUME. ”

Architektur und Landschaft durch einen Dialog der Wesen untereinander geschaffen werden und wie ein natürlicher Organismus wachsen. Als ich es in Ausstellungen zeigte, hatte ich den Eindruck, der Dom würde in diesem Augenblick über den Besuchern errichtet. Das erinnerte mich an den spätmittelalterlichen Roman Die Stadt der Frauen von Christine de Pisan, in dem jene durch die

Energie ihrer Taten eine ganze Stadt bauen. Im Tal der Hirten hat jede Gestalt einen eigenen Raum um sich, eine eigene Perspektive. Das Bild ist somit die Summe all der im Dialog entworfenen Räume. Beim Malen glaubte ich immer wieder: Jetzt hab ich's, aber dann musste ich ein weiteres Rätsel lösen, um in den nächsten Raum zu gelangen. Oft kam etwas durch meine Vorstellung hinzu, das nicht zum Bild gehörte und dann dem weissen Nebel zurückgegeben wurde. Es war ein innerer Kampf, bis das Bild einen bestimmten Ton hatte – gleich einem Instrument, das gestimmt werden muss. Ähnlich schwierig erwies sich die Arbeit an

dem Bild Das Innere des Kristalldoms. Sein Raum ist nicht perspektivisch konstruiert, sondern als reine Klangstruktur entstanden. Ich hörte, wie er aussehen sollte, und habe ihn über die Dauer von vier bis fünf Wochen mehrfach übermalt. Plötzlich formte er sich in wenigen Stunden von selbst. Der schöpferische Prozess ging auf ein inneres Klangerlebnis zurück. Mit anderen Worten: Ich gestalte, heute mehr denn je, Räume, Wesen und Dinge aus Schwingung, aus Licht.

Du sagst, der Arbeitsprozess sei vergleichbar mit dem Stimmen eines Instruments. Es geht also darum, die Farben und Formen wie Töne höher beziehungsweise tiefer zu stimmen. Die Malerei wird erfahrbar als Musik.

Wer sich mit Musik leichter tut als mit Malerei, sollte meine Bilder einmal hören wie ein Musikstück. Es gibt Bilder, die man vom Begriff her aufschlüsseln kann, und andere, zu denen die Musik der Schlüssel ist. Bei mir jedenfalls ist die Musik der Schlüssel, nicht der Begriff.

Du hast keine exakte Vorstellung davon, wie das Bild aussehen wird? Es geschieht?

Bei vielen Bildern schalte ich die Vorstellung aus und kreierte gleichzeitig. Dieser Widerspruch macht jedes Bild für mich so aufregend – weil ich nie weiss, wie die Geschichte ausgeht.

Kannst du etwas zur Technik der neueren Bilder mitteilen?

Seit der Arbeit an Das Innere des Kristalldoms und später an Das Tal der Hirten, also etwa seit der Zeit zwischen 1983 und 1988, ist sie bis heute im Grunde

gleich geblieben. Aus der Leere der Leinwand taucht etwas auf, das ich freizulegen versuche. Dabei tritt meine subjektive Vorstellung, mein persönlicher Wille in den Hintergrund. Manchmal ergibt sich dann ein Moment, den ich als Gnade empfinde, als eine Art Hellsichtigkeit, die nicht erzwingbar ist. Oft gehe ich in der letzten Zeit einen Weg, der von der Skulptur zum zweidimensionalen Bild führt, was man nicht zuletzt am Malduktus erkennt. Aus einer sehr kleinen Skulptur kann ein grosses Bild werden. Sobald eine Form – ein Tempel, eine Landschaft, ein Wesen – erscheint, kann sie mich jahrelang in Atem halten. Bei dem Bildnis dreier Wesen habe ich an den Falten Monate und Jahre gearbeitet und währenddessen die Erlebnisse in diese Falten hineingemalt – Geburten, Tode. Die Geschichte ist eher in den Wesen selbst, sie ist in das Bild gebannt, in ihm verborgen. Sie breitet sich weniger ins Horizontale, Epische aus; so tragen die Wesen eine bestimmte Geschichte in sich und bringen sie durch ihre Gesten ebenso zum

Ausdruck wie durch die Falten ihrer Gewänder, die eben keine Kostüme sind, sondern die eigentlichen Körper. Tatsächlich führt der Weg in die Richtung einer Reduktion.

“ MANCHMAL ERGIBT SICH DANN EIN MOMENT, DEN ICH ALS GNADE EMPFINDE, ALS EINE ART HELLSICHTIGKEIT, DIE NICHT ERZWINGBAR IST. ”

Demnach scheint sich hier eine stilistische Veränderung angebahnt zu haben.

Das Tal der Hirten hat etwas Filigranes, das minutiös in die Details geht. Das Geschehen ist Abbild der Natur, die Darstellung „realistisch“, eine Überschärfe ist darin. Jetzt weisen die Figuren eine stärkere Plastizität auf und in der Gestik eine Vereinfachung. Ausserdem gibt es fast keine konkreten Symbole mehr. Die Bilder konzentrieren sich auf die menschliche Gestalt, den Raum und das Licht. Die Natur erscheint eher in Form einer Lichtbrechung.

Du hast dich buchstäblich auf das das Wesentliche, das Wesen-hafte besonnen.

Es sind Wesensbilder. Nicht mehr die Natur in ihrer Totalität steht im Vordergrund, sondern die Wesen. Sie sind, was sie sind: Wesen, weder herkömmliche Porträts noch Zeichen. Sie sollen einen Urgestus darstellen. Wenn man sich länger mit ihnen beschäftigt, erzählen sie ihre Geschichte, aber man kann diese nicht direkt herauslesen.

“...MEIN MATERIAL, MEIN LEITENDES PRINZIP IST DAS LICHT, DAS ICH SO LANGE MODELLIERE, BIS ES EINE IMMER GREIFBARERE, PRÄZISERE GESTALT ERHÄLT.”

Sind die Wesensbilder mit Archetypen verwandt?

Sie sind Kristallisationen von Urbildern, die jenseits der historischen Religionen, aber auch abseits eindimensionaler philosophischer oder psychologischer Konzepte ihren Ort haben.

Dem entspricht auf der bildlichen Ebene, was du bereits angedeutet hast. Im Gegensatz nämlich zu den frühen Arbeiten, in denen das Dunkel der Höhle, das Abgründige vorherrscht, bricht nun das Licht des Tages förmlich hervor.

Der Umgang mit Licht ist nun ein ganz anderer. Man kann eine menschliche Figur von der Anatomie her, eine architektonische Form von der Perspektive her konstruieren.

Das ist hier nicht der Fall. Ob ich an einem der Wesen oder einem Gebäude wie dem Kristalldom arbeite – mein Material, mein leitendes Prinzip ist das Licht, das ich so lange modelliere, bis es eine immer greifbarere, präzisere Gestalt erhält. Kein Nachbilden vorgängiger Muster, sondern ein Schöpfen von Wirklichkeit, die im gleichen Atemzug auch empfangen wird.

Was passiert, wenn du einen Dialog führst mit dem, was dann offenbar wird? Erfährst du dabei auch etwas über dich selbst?

Ja, natürlich. Nimm zum Beispiel das titellose Bild aus dem Jahr 2007 mit dem hirtenähnlichen Wesen unten am Lebens- oder Todeswasser und dem Engel oben auf einem Felsen über der Schlucht. Zunächst gab es eine kleine, etwa sieben Zentimeter hohe Skizze davon, dann erste Zeichnungen. Nachdem ich zur Leinwand übergegangen war, wurde mir beim Malen allmählich bewusst, dass etwas nicht stimmte, dass etwas unerlöst blieb. Daraufhin versuchte ich das Oben mit dem Unten des Bildes in Einklang zu bringen, aber auch das missglückte. Es war, als hätte es mich an Grenzen gestossen, die ich nicht überschreiten konnte. Schliesslich trat jener Moment ein, den ich so umschreiben würde: Das dargestellte Geschehen überflutete, erfasste mich in meinem innersten Sein. Ich merkte, dass ich Irrwege gegangen und mitten in einem Labyrinth gefangen war. Dies trieb mich zur Verzweigung: Ich hatte vor, das Bild zu zerstören, und teilte es mit Pinselstrichen in zwei Hälften. Doch plötzlich, gerade als ich aufgeben wollte, zog ich ein paar Linien mit Farbe hoch und erkannte: Jetzt strahlt das richtige Licht ein!



An dieses Licht hielt ich mich – und atmete auf. Es war eine winzige Lichtenergie, welche die Symmetrie durchbrach, die Trennung aufhob. Hinterher hatte ich das Gefühl, diese Hirten- oder Priestergestalt übermitteln den im unteren Bildabschnitt erstarrten Lemuren, Mumien im Stein das Licht – eine Art Erlösung. Nun verstand ich, dass ich mich bei ihnen befunden und ebenfalls dieses Licht empfangen hatte.

Der schöpferische Prozess als Kampf mit widerstreitenden Kräften, die einerseits im äusseren Stoff, im zu bewältigenden Gegenstand verborgen sind, andererseits im labyrinthischen oder gar dämonischen Innern.

Es sind Extreme: Manchmal kommt das Bild wie ein Geschenk und vollendet sich so schnell, dass es mich fast traurig macht. Dann wieder hat es die Merkmale einer unlösbaren Aufgabe, mit der ich ringe wie mit einem Engel. Und in diesem Kampf bin ich auch Opfer, das im und durch das Erleiden geformt wird. Entweder ich löse sie – oder alles gerät in Stillstand.

Wie würdest du darüber hinaus den Dialog mit dem Unsichtbaren kennzeichnen? Ist er religiös, philosophisch, ästhetisch ausgerichtet?

Es ist ein philosophischer, meist auch religiös geprägter Dialog. Die Ästhetik ist durchaus wichtig, aber keinesfalls um ihrer selbst willen: Es geht mir nicht um eine ideale Schönheit. Eher ist meine Arbeit mit der des Ikonenmalers vergleichbar, der eine inhaltliche Vorgabe sowie eine formale Begrenzung hat. Ich vollziehe

bestimmte Rituale, wie es die Alten getan haben, auch wenn bei ihnen für das Individuelle wenig Spielraum blieb. So versenke ich mich in jene Welt, allerdings nicht um eine Vorgabe zu erfüllen, sondern um mich dem Unbekannten hinzugeben oder vom Unbekannten berührt, getroffen zu werden.

“ES WAR EINE WINZIGE LICHTENERGIE, WELCHE DIE SYMMETRIE DURCHBRACH, DIE TRENNUNG AUFHOB.”

Und welche Epochen, welche Gestalten der Kunstgeschichte beeinflussen deiner Meinung nach diesen Dialog?

Nah ist mir zum Beispiel der visionäre Jugendstil, der in meinen Augen bis zu William Blake zurückreicht, oder der von Antonio Gaudí. Bei ihnen herrscht eine visionäre Bildsprache vor, diametral entgegengesetzt jeder formelhaften Ausdrucksweise, die nur Ornamente und Konventionen hervorbringt. Mich hat immer der Stil interessiert, der noch nicht durch Stereotypen aufgeweicht ist, letztlich also von tief innen kommt. Nach diesem Massstab kann man die gesamte Kunstgeschichte einteilen: hier die Seher, mit elementarer Schöpferkraft die Themen ihrer Zeit gestaltend, dort die anderen, an der Oberfläche, am Zitat, am Gebrauchswert haftend.

DAS INNERE DES KRISTALLDOMS
Öl auf Leinwand, 45 x 40 cm - München 1985; Fritz Hörauf

Jugendstil, das heisst vor allem auch: sich inspirieren lassen von den Urformen der Natur, ihren organischen Prozessen. Dein Kristalldom etwa wirkt wie eine Blüte.

Mit dem ursprünglichen Jugendstil – nicht mit dessen eklektizistischen Auswüchsen – fühle ich mich verwandt. Was dein Vater Gustav René Hocke in seinem Buch über den Manierismus geschrieben hat, nämlich dass auf einer rein formalen Ebene jede Kunstepoche gewisse Aspekte des Manierismus aufweist, scheint mir auch für den Jugendstil zu gelten. Einmal sah ich eine spätantike Darstellung des Propheten Jonas mit dem Walfisch und dachte: das ist Jugendstil. Es gibt ausser dieser Modeerscheinung Jugendstil einen Ur-Jugendstil, genauso wie es etwa auch eine Ur-Gotik gibt.

“ DAS WAHRHAFT SYMBOLISCHE UND DER DARIN VERBORGENE SINN IST – ÄHNLICH WIE GROSSE MUSIK – NICHT IN WORTE ZU FASSEN. ”

Nicht von ungefähr wird der Jugendstil häufig als ein Wiederaufleben des römischen Stils gedeutet.

Im Falle der Münchner Stuck-Villa trifft dies zu. In England wiederum hat sich der Jugendstil aus der Romantik und im Weiteren aus der Gotik entwickelt, in Frankreich – etwa bei Rodin – aus dem Rokoko. Auch der Mailänder Jugendstil erinnert merkwürdigerweise an dürres Laub, in dem noch das Rokoko durchschimmert.

Jede tiefe, authentische Strömung der Kunst wirkt auf uns insbesondere durch das, was in ihr rätselhaft, unerforschlich ist. Auch deine Werke haben diesen Charakter.

Ja, ich kann sie nie wirklich ausloten. Selbst nach der Fertigstellung bleibt ein Geheimnis, das sich mir entzieht und dem ich mich immer wieder neu annähere. Aber so geht es mir bei jedem Werk, das sein Geheimnis nicht preisgibt, etwa die Toteninsel von Arnold Böcklin. Andere Werke dagegen stimulieren mich vielleicht beiderersten Betrachtung, dann aber verlieren sie ihren Reiz, ihre Macht. Das wahrhaft Symbolische und der darin verborgene Sinn ist – ähnlich wie grosse Musik – nicht in Worte zu fassen. Die Allegorie hingegen lässt sich entschlüsseln, sobald man deren Chiffren und den dazugehörigen Code kennt. Sie will eine bestimmte Botschaft vermitteln, eine Lehre, eine Moral. Der

Rosenkreuzer-Altar in Bad Teinach zum Beispiel wird lesbar vor dem Hintergrund theosophischer und kabbalistischer Weltanschauung. Das schliesst natürlich nicht aus, dass der religiös inspirierte oder gar ideologisch orientierte Geist wunderbare Werke zu schaffen vermag. Für mich jedoch war das Hinweisen auf eine konkrete Bedeutung nie ein Anliegen. Das Rätsel in der Kunst, das nichts anderes bezeugt als das Rätsel der Existenz, folgt den ihm eigenen Gesetzen. Wir können es nur würdigen, umkreisen, erahnen.

Wie gestaltet sich dann die Beziehung zwischen Leben und Werk, wenn dieses vom Geheimnis geprägt ist? Löst die äussere Erfahrung die innere aus – oder verhält es sich eher umgekehrt: die innere Erfahrung nimmt die äussere vorweg?

Beide sind nicht voneinander zu trennen. Es gibt Eindrücke, die ich mehr oder weniger direkt ins Bild übersetze. Oft aber erst später in der Begegnung. So ent- Santorin genau jene der ich zu-

einander zu trennen. oder Erlebnisse, die niger direkt ins Bild sehe ich im Innern sie – Dinge, die mir äusseren Wirklichkeit deckte ich einmal auf Felsformation, von vor bereits eine

Zeichnung an- Oder während ei- Apulien sah ich im runden Tempel regenbogenfar- im Reigen darum stiess ich in Brin-

gefertigt hatte. nes Aufenthalts in Traum einen kreis- mit transparenten, bigen Wesen, die tanzten. Bald danach disi auf eine Temp-

lerkirche, die auf den Grundmauern des antiken Rundtempels errichtet worden war, und eines der Kapitelle zeigte ebendiesen Reigen tanzender Figuren ... Wenn ich in eine bestimmte geistige Welt eintauche, werde ich zu Dingen geführt, von deren realem Vorhandensein ich nichts wissen konnte, die ich jedoch auf einer imaginären Ebene schon wahrgenommen hatte – so als wäre ich einer inneren Archäologie auf der Spur.

Wobei du, wie wir gesehen haben, der unantastbaren Aura des Lebens, ja des gesamten Seins eine hohe Achtung entgegenbringst, die sich dann in deiner Kunst widerspiegelt. Insofern ist es nicht verwunderlich, dass sie mystische Züge aufweist, Elemente einer Art Naturreligion, frei von kirchlichen, konfessionellen oder dogmatischen Bezügen. Wie würdest du angesichts dessen die Aufgabe

des Kunstwerks in einem allgemeineren Sinne beschreiben? Oder, mit den Worten Edgar Endes formuliert, der jedem Besucher genau diese – oftmals gefürchtete – Frage stellt: Was ist Kunst?

In meinen Augen ist das Kunstwerk die äusserste Verdichtung einer Vision, wodurch man ihm ein ganzes Weltbild entnehmen kann. Das Werk sollte so beschaffen sein, dass Angehörige jedes Kulturkreises imstande sind, seine weder ideologisch noch missionarisch verstandene Botschaft zu empfangen. Wer es hinreichend erfasst, soll diese universelle

Dimension entdecken und erfahren können. Im Kontrast zur rein konzeptionellen Kunst enthält es etwas, das unerschöpflich ist – wie überwältigende Musik, die man immer wieder anhört, weil sie ein ums andere Mal neue Einsichten gewährt. Desgleichen kann sich der Betrachter in ein Werk der bildenden Kunst vertiefen, um darin mit Energien, Ideen, Strukturen in Berührung zu kommen, die ihn übersteigen und gewissermassen über sich selbst hinausheben. Dann fallen die scheinbar starren Grenzen zwischen den Kulturen: Würde ich einem Buddhisten ein grosses Werk der christlichen Kunst zeigen, zum Beispiel die Passion Christi, könnte er, ohne in dieser Religion verwurzelt zu sein, sehr wohl deren Mysterium nachvollziehen.

“ IN MEINEN AUGEN IST DAS KUNSTWERK DIE ÄUSSERSTE VERDICHTUNG EINER VISION, WODURCH MAN IHM EIN GANZES WELTBILD ENTNEHMEN KANN. ”

Traditionell wurde das Schöne in der Kunst stets mit dem Wahren und Guten identifiziert. Aber gilt diese Gleichung noch? Sind wir nicht auch und gerade mit der Schönheit des Hässlichen konfrontiert?

In der letzten Zeit kam mir folgender Gedanke, der mich gründlich beschäftigt: Hinter dem Schönen klafft eine ungeheure Abgründigkeit auf. Ich glaube, es gibt im Wesentlichen zweierlei Arten von Kunst. Zum einen die idealistische, also die antike griechische, in deren Gefolge sich auch die Ikonenmalerei befindet – eine



OKTOGONALER TEMPEL (AUSSCHNITT)
Bleistiftzeichnung, 27,5 x 27,5 cm - 1977: Fritz Hörauf

Kunst, die archetypische Geschehnisse darstellt, an denen man sich orientieren und die Seele aufrichten kann. Ich denke hier sowohl an die Laokoongruppe wie auch an die Passion Christi auf den Ikonen. Diese Kunst vermittelt, in der Antike, die Welt der Götter und, in der Ikonenmalerei, das Wort Gottes. Zum anderen gibt es – ohne zu werten, denn die Perspektiven oder Optiken sind einfach prinzipiell verschieden – eine realistische Kunst, die von der Natur, den Gegenständen ausgeht, sie abbildet und dabei versucht, etwas vom Göttlichen aufscheinen zu lassen. In dieser Richtung sehe ich zum Beispiel Caravaggio: Er hat ein geradezu fotografisches Auge, das die dunkle, quälende Seite des Daseins einfängt. Für seine Frauengestalten – für Magdalena und selbst für Maria – dienten ihm Prostituierte oder gar Leichen als Modelle. In genau diese Alltagswelt projizierte er das Heilige, das Evangelium – und zwar aus dem Blickwinkel des Sünders, des Schächers, des Betroffenen. Es ist, als schäue er in die Wirklichkeit und durchdringe sie zugleich.

“ DAS GEISTIGE, DAS EHEMALS IM HEILIGEN VEREHRT WURDE UND JENES HÖCHSTE MASS VORGAB, AN DEM DER MENSCH SICH AUSRICHTEN KONNTE, SCHEINT ZUMINDEST IN DER WESTLICHEN WELT SEINER BEDEUTUNG NAHEZU VÖLLIG BERAUBT ZU SEIN. ”

Seit Caravaggio hat sich die existenzielle und damit auch die künstlerische Situation extrem verschärft: Das Geistige, das ehemals im Heiligen verehrt wurde und jenes höchste Mass vorgab, an dem der Mensch sich ausrichten konnte, scheint zumindest in der westlichen Welt seiner Bedeutung nahezu völlig beraubt zu sein. Es dominiert das Profane: das Hier und Jetzt, das Messbare und

Verwertbare, wie es von Wissenschaft und Technik seit Beginn der Neuzeit propagiert wird. In diesem Prozess ist zwangsläufig auch das Bewusstsein von einer ebenso universalen wie transzendentalen Perspektive verschwunden. Die katastrophalen Folgen solchen Verlusts, die heute in fast sämtlichen Lebensbereichen spürbar sind, treten besonders in der Kunst deutlich zutage. Sie stützt sich nicht mehr auf eine allgemein gültige Wahrheit und huldigt stattdessen dem Dämon der totalen Zersplitterung, ja der Zerstörung, als sei er die letzte noch wirksame Macht.

Tatsächlich leben wir heute in einem Zustand, wie ihn Hans Sedlmayr in seinem Buch Verlust der Mitte thematisierte: Die Kunst ermangelt eines verbindlichen geistigen Hintergrunds, eines religiösen Kerns, auf den der Künstler, der Mensch

überhaupt sich beziehen könnte. Noch im Barock verhielt es sich anders: Bernini etwa schuf sein Werk aus einem sehr persönlichen Empfinden, hatte aber eben auch einen Bezugspunkt ausserhalb seiner selbst. Das in sich geschlossene Weltbild ist seit der Romantik endgültig aufgebrochen und spätestens seit dem Jugendstil



abhanden gekommen. Sedlmayr deutet diese Entwicklung negativ, als Symptom des Verfalls: Für ihn gibt es schon seit dem Rokoko fast ausschliesslich subjektive Künstler, die

“ ES GEHT UM DIE SUCHE NACH EINEM NEUEN MYTHOS, IN DEM ANDERE SICH WIEDERFINDEN, WEIL ER EINE UMFASSENDERE VORSTELLUNG VON DER MENSCHLICHEN EXISTENZ ... ”

ihr eigenes Ego in Werken vervielfältigen, denen kein objektives Mass mehr entspricht. Meines Erachtens ist seine Bewertung jedoch übertrieben. Er sah nicht die Chance, die in der gegenwärtigen Situation liegt – nämlich dass der Künstler eine enorme Verantwortung aus ihr ableiten und sich auf die Suche nach einer Welt machen kann, die dann zu einem bisher undenkbaaren oder nicht beachteten Koordinatensystem führt. Es geht um die Suche nach einem neuen Mythos, in dem andere sich wiederfinden, weil er eine umfassendere Vorstellung von der menschlichen Existenz und ihrem Eingebundensein in übergeordnete Zusammenhänge und Gesetzmässigkeiten entwirft. Vor dieser Aufgabe stehen wir alle jetzt, und im Besonderen die Künstler.

Was ist das Neue an diesem Mythos? Welche unbekannte Welt entdeckst du, wenn du deine Bilder und Skulpturen schaffst oder später darin forschst?

Eher würde ich von einer erneuten Annäherung an etwas Altes sprechen. Die Welt, die ich wahrnehme, ist ja nicht neu: Sie bestand schon in der Antike, in der Renaissance, im

ST. MICHAEL
Öl auf Leinwand, 83 x 70 cm - 1987 - Fritz Hörauf

Barock. Aber ich entdecke und durchdenke sie auf andere Weise. Die Sphäre der Ideen entwickelt sich nicht: ein Archetyp kennt kein Werden, er gehört dem Sein an.

Ist die Menschheitsgeschichte nicht gerade der Beweis einer stetigen Entwicklung? Der Mensch löste sich zunehmend aus der ihn bedingenden kreatürlichen und materiellen Welt, bildete Geist und Sprache aus, wurde und wird zu einem immer individuelleren, komplexeren Wesen.

Gewiss, doch diese Entwicklung ist für mich auf jeder Stufe letztlich nur eine neue Art der Annäherung. Der Archetyp selbst bildet den ruhenden Pol im Zentrum. Die Menschen der Renaissance näherten sich ihm völlig anders als wir es tun, sie hatten eine andere Perspektive. In diesem Sinn enthält das Urbild keine materielle Substanz, es ist reiner Geist. Es existiert gewissermassen vor der Schöpfung, die sich dann ihm gemäss vollzieht, wie nach einem Prinzip. Als wäre im Geistigen alles bereits vorhanden und als würden wir in unserer körperlichen Welt versuchen, seinen Archetypen auf jeweils neue Weise näher zu kommen.

Deine Auffassung steht im krassen Gegensatz zum evolutionären Modell, das sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts herausgebildet hat und hauptsächlich von der Form bestimmt ist – ob in der Technik oder in der Kunst.

Hier wie dort bringt der damit verbundene Fortschrittsglaube in immer höherem Tempo neue Formen hervor, bis man schliesslich – zum Beispiel bei Malewitschs schwarzem Quadrat – an Endpunkte stösst, die keine weiteren Entwicklungen zulassen. Also beginnt man an anderer Stelle wieder von vorn, bis auch dieser Weg in eine Sackgasse führt. Der so geartete Prozess scheint sich ins Unendliche fortzusetzen, weil praktisch jede Form denkbar und damit auch umsetzbar ist. Auf der Strecke bleibt das, was einmal das Eigentliche war: der Inhalt.

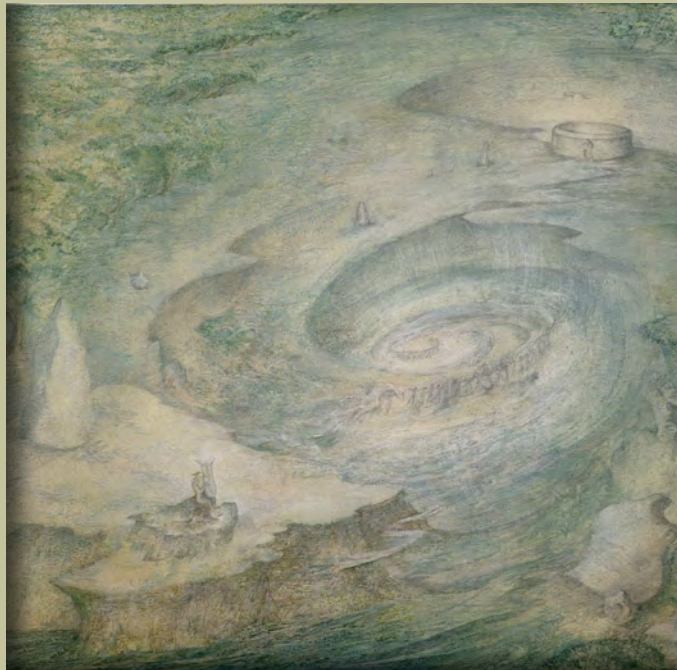
Genau auf diesen Aspekt wollte ich mit der zuvor genannten Unterscheidung von idealistischer und realistischer Kunst anspielen, wobei sich die letztere seit Caravaggio und dann verstärkt im 20. Jahrhundert extrem gewandelt und vielerlei Erscheinungsformen durchlaufen hat – oder durch die abstrakte Kunst zum grossen Teil ersetzt wurde. Zugleich aber widerstrebt es mir, in irgendeine Art von Dogmatismus zu verfallen. Es gibt in jeder Epoche verschiedene Konzeptionen und Systeme, die nebeneinander bestehen, und dieser Pluralismus ist, zumal heute, auch ein Reichtum. Das heisst, ich gehe meinen Weg, ohne die Wege der anderen auszuschliessen. Selbst wenn sie mit dem meinen nicht übereinstimmen, sind sie doch wichtig. Überall, wo ZerreiSSprobe und Kampf sichtbar werden, ist auch Kunst. Ich fände es anmassend zu beurteilen, was als Kunst gelten darf und was nicht, wiewohl der gegenwärtige Kunstmarkt eben das tut und dadurch immer diktatorischer wird. Entscheidend ist die Wahrhaftigkeit eines Werkes, die Frage, ob es einen tiefgründigen Ernst ausdrückt, einer existenziellen Situation entronnen ist, eine echte Suche veranschaulicht. Wenn ja, be-

mühe ich mich, seine Originalität und Vitalität zu erspüren und zu begreifen – unabhängig davon, inwieweit es mit meiner Arbeit etwas gemeinsam hat.

Kunst ist also ein Kosmos mit zahlreichen Sternen, unter denen auch dein Stern hervorleuchtet. Jedenfalls steht er der idealistischen Tradition näher als irgendeiner anderen.

Wie schon angedeutet, ist für mich die griechische Kunst vor allem deshalb bedeutsam, weil sie in einem Akt der Epiphanie ewige Urbilder, unsichtbare Wirklichkeiten vor Augen führt: die Welt der Götter. In die Darstellung ihrer Gestalten und Handlungen fliesst aber auch viel Lebendiges, Seelisches, Menschliches mit ein; trotzdem bewegen sie sich in einer uns fremd anmutenden räumlichen und zeitlichen Dimension. Hier liesse sich eine Parallele ziehen zu meinen Wesen, insofern sie in einer ähnlichen Ferne angesiedelt sind. Und wie die griechischen Götter können sie sich als pflanzliches oder tierisches Wesen, als Element oder Landschaft verkörpern, weil

in der Natur – wie im Universum – alles mit allem verbunden und den Gesetzen der Analogie, der Transformation, der Kontinuität unterworfen ist. Aufgrund solcher Prämissen folgen sie einem eigenen Rhythmus, bleiben eingehüllt in ihr Geheimnis, unbenennbar.



Damit ist erneut das Stichwort gefallen: Sie sind Träger des Geheimnisses – schweigsam und nachdenklich, würdevoll und selbstbewusst –, ohne es zu verkünden, zu erklären oder zu entlarven.

KLINGENDE STEINE
Öl auf Holz, 60 x 90 cm - 1978- Fritz Hörauf

Würde ich danach trachten, ihr Geheimnis auszudeuten, verschwände es sofort. Sie vermitteln sich eher durch die Gesamtheit des Bildes, seine tiefere Ordnung, seinen Klang. Ich suche die Wesen nicht – eine solche Begegnung ist jedes Mal unfassbar. Das hat allerdings nichts mit Spiritismus zu tun, sondern mit der Begrenztheit des sprachlichen Ausdrucks.

Als Wesen vergegenwärtigen sie das Wesen des Menschen, das Geheimnis ist, aber auch das Ge-wesene: all das, was bereits existiert hat, in der Menschheitsgeschichte und darüber hinaus in den Welten des Organischen und des Anorganischen. Doch sie offenbaren es nicht, ruhen vielmehr ganz in sich, allein, ohne einsam zu sein, aufeinander bezogen, ohne miteinander in Verbindung zu treten.

Ja, betrachte nur einmal ihre Gesten und vergleiche sie zum Beispiel mit denen in der Malerei des Barock, wo fast eine Art Taubstummensprache vorherrscht: Jede überbetonte Geste dort enthält eine spezifische Aussage, und man weiss, was sie bedeutet. Anders die Gesten dieser Wesen: Sie spannen einen Raum auf, weisen auf etwas hin, das man

nicht bis ins Letzte ergründen, aber zuinnerst erfahren kann – wenn man sich der Komposition aussetzt.

Es sind ritualisierte Gesten, wie sie im gewohnten Leben nicht vorkommen.

Sie bilden nicht das Alltägliche ab, sondern eröffnen Räume. Die Verschränkung von Geste und Raum ist wesentlich – ebenso wie die Tatsache, dass die Wesen selbst keine konkreten Menschen sind, sondern umfassende Konkretionen des Menschseins, einerseits individuell, unverwechselbar, andererseits ins Überindividuelle gesteigert. Einem jeden gehört genau die Schwingung an, die dem Bild innewohnt – sie muss dem Gesamtakkord entsprechen, damit dieser in sich stimmig ist. Zugleich jedoch stellen die Wesen keine Phantasiefiguren dar, und infolgedessen lassen sie sich auch nicht irgendeiner Phantasiewelt zuordnen.

In der Hinsicht hast du gewiss schon manche Fehlinterpretation ertragen müssen, durch die deine Werke in ein bestimmtes Raster gepresst werden sollten.

Phantasieren heisst, sich etwas vorstellen, das im Gegensatz steht zur Realität und ihrer zunächst völlig entbehrt. Wer eine überschäumende Phantasie besitzt, produziert ständig Bilder. Ich aber produziere keine Bilder: Sie kommen, wie schon erwähnt, aus der Leere der Leinwand, dem Ungeformten der materia prima auf mich zu, und im Dialog mit dem, was auf mich zukommt, entsteht Neues. Dabei handelt es sich um das Sichtbarmachen einer anderen Realität, die indes durchaus Bestand hat. Ihr eignet der gleiche Realitätscharakter wie der greifbaren Realität.

Mit anderen Worten: In der Kunst erschliesst sich dir etwas, das du nicht erfindest: Es präexistiert.

Wenn man von der Phantasie ausgeht, ist das Bild als Vorstellung vorhanden, ehe es Wirklichkeit wird. In meinem Fall dagegen wird ein Bild, das im Unsichtbaren verborgen ist, quasi herausgelöst. Der künstlerische Prozess ist ein zweifacher: Ich bin Realisator, artifex creator, lege dabei jedoch einen Inhalt frei, der unabhängig von mir existiert. Hier liegt der entscheidende Unterschied zu Bewegungen wie dem Surrealismus oder der phantastischen Kunst in all ihren diversen Ausprägungen, denn deren Programme beruhen auf autonomer

“ ... IN DER KUNST ERSCHLIESST SICH DIR ETWAS, DAS DU NICHT ERFINDEST: ES PRÄEXISTIERT ”

Assoziation, Erfindung, Kombinatorik, ungeachtet einer Ethik oder Moral, eines verbindlichen Inhalts. Es ist ein Spiel um des Spieles willen, das oft auch ins Unheimliche, Bizarre umschlägt. Wo aber die Formen endlos kombiniert und variiert werden können, ist kein Platz mehr für die Sinnfrage. Diese Methode ist anders als die meine, welche eben dadurch charakterisiert ist, dass ich mich an unerkannte Inhalte herantaste und versuche, mit ihnen in Kontakt zu kommen.

Damit brüskierst du wohl manch einen Betrachter, der sich auf das Reich der Phantasie bezieht und sie in deinen Werken wiederzuentdecken meint.

Er glaubt, Phantasie und Realität seien voneinander getrennt. Für ihn ist die Phantasie sozusagen eine

Feierabendwelt, in der er sich von der Realität erholt. Für mich hingegen kommunizieren beide miteinander, weil sie im Grunde aus der gleichen Substanz bestehen.

Deine Ausführungen lassen schon vermuten, wie du zu der inzwischen förmlich ausufernden Esoterik stehst, deren Apologeten ebenfalls dazu neigen, deine Kunst zu vereinnahmen.

Die Esoterik ist heute sehr verschieden von jener, auf die der Begriff ursprünglich angewandt wurde. Er bezeichnet zunächst lediglich die innere, durch Kontemplation und Meditation gewonnene Erfahrung im Gegensatz zur exoterischen, die man durch sinnliche Wahrnehmung in der Aussenwelt macht. Die neuere Esoterik hingegen hat fast schon Parallelen zur Aufklärung: Viele ihrer Systeme gleichen Welterklärungssystemen, die um keine Deutung verlegen sind. Das Ziel der inneren Erfahrung besteht jedoch gerade darin, den eigenen, einzigen, authentischen Weg zu finden, der immer



URANIA
Ton, 13 cm - 1997- Fritz Hörauf

mühevoll ist, gekennzeichnet durch Fragen, die in langwierigen Auseinandersetzungen nach besten Kräften beantwortet werden müssen – ob in der Kunst oder im Leben.

Die Fragen gründen in der Ursituation unserer Existenz, in der Ungewissheit, da wir nicht wissen, woher wir kommen, wer wir sind, wohin wir gehen. Und weil es diesbezüglich keine endgültigen Antworten gibt, sondern nur Hinweise, Zeichen, Annäherungen, haben die Fragen obersten Vorrang. Verlieren wir sie, entfremden wir uns der Wahrheit. Aber in unserer westlichen Zivilisation, die im Wohlstand schwelgt, dem Nützlichkeitsdenken frönt und daher auch für jedes Problem eine sofortige Lösung braucht, gerät das zunehmend in Vergessenheit. Und so kehren wir wieder zu deinem Schlüsselbegriff, deiner Kernaussage zurück – dass es das Wesen des Menschen ist, mit dem Geheimnis zu leben.

Wenn er dies nicht tut, führt sein Weg in die Irre. Einige esoterische Systeme sind

ja im 19. Jahrhundert entstanden und einem zweckorientierten Evolutionsgedanken verpflichtet; sie haben ihre Aussagen über die Entwicklung der Menschheit als absolut gesetzt. Heute aber erkennen wir, unter anderem durch die Quantenphysik, dass unser Blick auf etwas – sei es der Blick auf einen Menschen, auf ein Land, auf uns selbst – dieses „Etwas“ mitbestimmt. Die Verantwortung für die eigene Sichtweise, die daraus resultiert und sich nicht blindlings einem System unterordnet, ist essentiell. Es ist dieses Ringen um den richtigen Blick, der auch ein Kunstwerk entstehen lässt.

“ DAS ZIEL DER INNEREN ERFAHRUNG BESTEHT JEDOCH GERADE DARIN, DEN EIGENEN, EINZIGEN, AUTHENTISCHEN WEG ZU FINDEN. ”

Die Sinnfindung ist kein käufliches Produkt, sondern ein unaufhörlicher Prozess, immerzu im Werden begriffen ...

Als Student hat mich Ernesto Grassi sehr beeindruckt. In einer Vorlesung behandelte er das Philosophieren aus einem Urzustand heraus, in dem die Dinge vor jeder Benennung unmittelbar erfahren werden. Das heisst, man stellt Fragen in den weiten Raum und lauscht, was von dort widerhallt. Grassi hat sich nie vorbereitet. Er ging, die Hände in den Hosentaschen, im Hörsaal auf und ab und schien beim Dozieren all seine Eingebungen aus dem leeren Raum zu empfangen. Er redete nicht nur davon, sondern lebte dieses Aus-dem-leeren-Raum-Holen. Und er war es auch, der mich mit der humanistischen Philosophie der



Renaissance von ihren Anfängen bei Dante bis zu ihren höchsten Ausformungen bei Ficino in Berührung brachte. Sie sind für mich bis heute Vorbilder geblieben.

Grassi war ein Grandseigneur, Prototyp des Universalgelehrten, der zwischen allen Bereichen des Wissens Querverbindungen und Zusammenhänge herzustellen vermochte, ein Mensch, wie es ihn im Zeitalter der totalen Spezialisierung und Mechanisierung kaum mehr gibt.

Ihm ging es vor allem um das Tiefgründige, Unerforschliche. Ich erinnere mich, wie er einmal über die Göttliche Komödie sprach, über jene Szene am Ende, wo Dante Gott und den gesamten Kosmos in Gestalt eines Funkens erschaut, und wie Grassi sich in dieses Bild, dieses Feuer versenkte und daraus eine intuitive Einsicht bezog, die das Werk in strahlende Helle tauchte ... Es wäre wunderbar, wenn jeder Mensch zu solch einer bewegenden Erkenntnis angeregt würde, fern den gleichmacherischen Theorien, Normen, Matrizen.

Ein magischer Augenblick, in dem Grassi sich von Dante inspirieren liess, durch ihn sah und sprach und so einen Zugang eröffnete in dessen Welt. Nachschöpfen aus eigener, unvoreingenommener Anschauung ist demzufolge ebenfalls ein schöpferischer Akt, der dem Rezipienten jedoch einiges abfordert. Auch du stellst ihn vor diese Aufgabe.

Eingangs war schon die Rede davon: Ich bin über das, was ich mache, genauso überrascht wie der Betrachter. Wahrscheinlich ist meine Verfassung gar nicht so unähnlich der seinen, wenn er ein Bild zum ersten Mal sieht. Er könnte es auf sich wirken lassen und als Tor in eine andere Gegenwart begreifen. Dann wird es möglich, mit dieser in Resonanz zu treten und die dort verborgene Essenz aufzuspüren ... allein und abseits des Vielen.

So sehr dein Werk das Überzeitliche anvisiert, so nachdrücklich es das Überindividuelle thematisiert, bleibt es doch stets auf die Zeit und auf das Individuum gerichtet.

Die Kunst kann sich heute nicht mehr darauf beschränken, die Wirklichkeit in ihrer Zerstörung abzubilden und sie hierdurch weiter zu zerstören, noch darauf, etwas Neues nur des Neuen wegen zu erfinden. Wenn der innere Pol verschwunden, das Dasein aus dem Gleichgewicht geraten ist, strebt sie zwangsläufig nach Wiederentdeckung und Wiederherstellung – nach dem Einklang zwischen Mensch und Natur, der schon einmal vorhanden gewesen und nun abermals gefunden werden muss. Es gilt, eine Welt zu finden, die lebenswert ist.

“ ... DIESES FEUER VERSENKTE UND DARAUSS EINE INTUITIVE EINSICHT BEZOG, DIE DAS WERK IN STRAHLENDE HELLE TAUCHTE ... ES WÄRE WUNDERBAR, WENN JEDER MENSCH ZU SOLCH EINER BEWEGENDEN ERKENNTNIS ANGEREGT WÜRD. ”