

L. v. M./Uelzen

Meine sehr verehrten Damen und Herren, lieber Lienhard, zu Jean Cocteau kam einst ein junger Künstler ... aber tempus fugit, die Zeit flieht, und ich glaube, man muss heute schon wieder erklären, wer Jean Cocteau war, denn er ist nicht mehr so bekannt wie einst. Jean Cocteau war ein französischer Künstler, der seinen größten Bekanntheitsgrad um die Mitte des letzten Jahrhunderts hatte. Er war als Künstler ein touche à tout im besten Sinne. Er war sozusagen ein Alleskönner. Was er mit seiner Hand berührte, was er in die Hand nahm, wurde zwar nicht zu Gold wie bei dem sagenhaften König Midas, aber es wurde - besser noch - zu Kunst. Cocteau schrieb Theaterstücke und Romane. Er war ein exzellenter Zeichner und Maler, und er glänzte als Filmregisseur. Bis heute bekannt und berühmt sind seine Orphée-Filme, seine Orpheus-Filme mit dem jungen, wunderschönen Jean Marais. Den kennt heute wohl auch kaum noch jemand. Er war einer der großen französischen Schauspieler des letzten Jahrhunderts. Nun, wie auch immer, Jean Cocteau war bekannt mit den Großen seiner Zeit, er war mit Picasso befreundet und Sarah Bernard, und er wurde verehrt und bewundert. Zu ihm, zu Cocteau also kam eines Tages ein junger Künstler und begehrte zu wissen, wie er es denn anstellen müsse, um in der Kunst berühmt und erfolgreich zu werden. Cocteau schaute ihn lange an und riet dann kurz und bündig: "Faites-moi étonner!" - Setzen Sie mich in Erstaunen.

Der junge, ratsuchende Künstler, der einst zu Cocteau kam, meine Damen und Herren, das war Lienhard von Monkiewitsch zwar nicht, aber er hätte es sein können. Denn auch seine Kunst setzt uns in Erstaunen, immer wieder neu. Das ist im übrigen kein Erstaunen im Sinne des Mottos "Menschen, Tiere Sensationen". Und ich bezweifle auch stark, dass Cocteau so ein Erstaunen im Sinne hatte. Es geht in der Kunst nicht um ein Erstaunen im Sinne einer Überbietung. Kein sportliches Schneller, Höher, Weiter ist gemeint. Und auch nicht das augenreißende Erstaunen vor den Leistungen des show business oder den Zauberkunststückchen des Varietes. In der Kunst verschwinden keine Jungfrauen auf offener Bühne und hier flattern auch keine Tauben aus dem Zylinder. Sondern das Erstaunen, das uns Lienhard von Monkiewitsch bietet, hat viel zu tun mit dem Fremdwerden des Gewohnten, mit der Verwandlung des Vertrauten und der Verunsicherung des Gewussten. Der Künstler von Monkiewitsch setzt uns in Erstaunen, weil seine Bilder Gegenbilder sind zu den Bildern, die uns tagtäglich in den Medien begegnen, seien sie nun banal oder sensationell. Seien sie nun so, dass wir sie gar nicht mehr sehen, weil sie so inflationär sind, oder seien sie so spektakulär, dass sie zu Hinguckern werden. Ob banal oder sensationell, sind sie doch immer so beschaffen, dass sie nicht in Frage stellen, was sie uns zeigen. Stets duplizieren, verdoppeln sie die Wirklichkeit, die sie abbilden. Im Sinne von Adorno sind sie damit affirmativ und in dieser Affirmation, in dieser Bestätigung des Wirklichen ganz das Gegenteil von Kunst. Von Monkiewitschs Bilder dagegen stellen die Wirklichkeit in Gestalt des Bildes in Frage. Sie zeigen etwas, was wir zu greifen meinen, und was sich bei näherem Hinsehen als ganz etwas anders herausstellt. Ein Motiv schaut räumlich aus, und ist doch in Wahrheit flach. Ein Stoff sieht aus wie glänzendes Glas und ist doch in Wahrheit stumpfes Holz. Eine Farbe schwebt anscheinend vor dem Bild und befindet sich bei näherem Hinsehen ganz im Hintergrund. Eine Komposition scheint einem ausgeklügelten Kalkül zu folgen und ist doch in Wahrheit Ergebnis einer rein zufälligen Konstellation.

So werden, meine Damen und Herren, Ordnungen auf den Kopf gestellt und Hierarchien problematisiert. Zugleich stossen diese Bilder auf sehr sanfte und diskrete Weise philosophische und ontologische Überlegungen an. Dabei befragen sie auf einmal nicht nur ihre eigenen Wirklichkeit, sondern auch die Wirklichkeit der Welt. Was ist Sein und was ist Schein? Fast spielerisch geht es plötzlich um das große Problem der Wahrheit. Von Monkiewitsch nennt das selbst das Thema von Täuschung und Enttäuschung in seinen Werken. Etwas sieht so aus und ist doch bei näherer

Betrachtung etwas ganz anderes. Das ist auch in historischer Perspektive überaus spannend. Platon, der griechische Philosoph aus der Antike, hat ja den Künstlern, jedenfalls denen seiner Zeit, andere kannte er ja auch nicht, gründlich misstraut. In der Ordnung des ihm vorschwebenden idealen Staates besetzten sie nur die hinteren Plätze. Weil sie mit ihrer Kunst an der Oberfläche und somit am Schein kleben und anders als die Philosophen, also als Platon selbst, nichts für die Wahrheitssuche tun. Wohl wahr, denn das ästhetische Ideal seiner Zeit bestand für den Künstler darin, das Wirkliche möglichst wirklichkeitsgetreu wiederzugeben, also eine Kunst der Illusion zu kultivieren. Denken sie an die antiken Malerwettstreite, wo der eine, der Malerfürst Apelles, die Kirschen auf seinem Bild angeblich so realistisch dargestellt hatte, dass sich die Vögel des Himmels auf sie stürzten, um sie zu verzehren. Ihn stellte sein Konkurrent noch in den Schatten und ließ ihn wahrhaft blass aussehen mit einem Bild, das einen Vorhang zeigte, den Apelles angeblich fortzuziehen versuchte, um das Bild dahinter zu erblicken. *Tempi passati*. Lange vorbei. Heute pflegen die Künstler die Illusion nicht mehr und wenn, dann nur, um sie im selben Atemzug zu dekonstruieren, wie das aktuell so schön heißt. Von Monkiewitsch ist ein Meister dieser Dekonstruktion, wie er auch ein Meister der Simulation ist. In diesem Raum von Simulation und Dekonstruktion, von Verhüllen und Entbergen, von Täuschung und Enttäuschung siedelt seine Kunst.

Diese Dialektik zeigt sich in der Ausstellung in Uelzen im Prinzip in allen Werken. Zum Beispiel in den Bildern, in denen sich von Monkiewitsch mit dem berühmten schwarzen Quadrat von Malewitsch auseinandersetzt. Der Russe hatte in den zwanziger Jahren des letzten Jahrhunderts sein Bild als eine Art *tabula rasa* gemalt, weitaus radikaler und konsequenter als die Abstraktionen von Kandinsky. Malewitsch hatte die Bildfläche völlig frei geräumt, leer gemacht von aller Figuration. Es blieb nur noch das schwarze Quadrat auf weißem Grund. Eine mathematische Idealfigur, eine Ikone reiner Spiritualität, das Bild als kartesianische Feier von Mass und Zahl. Danach bleibt nur noch der Schritt hin zur totalen Monochromie und dann ist man am kompletten Nullpunkt der Malerei. Malewitschs Bild bewegt die Maler bis heute und für von Monkiewitsch ist es bis heute eine Quelle der Inspiration, der Auseinandersetzung, durch die er in einer Haltung des anerkennenden Widerspruchs, des anerkennenden Widersprechens zu eigenen und neuen Bildern kommt. Produktiver Widerspruch insofern, als Malewitschs Nullpunkt der Malerei für von Monkiewitsch nicht das Ende ist, sondern zu einem Neuanfang wird. Auf der *tabula rasa* dieses Werkes errichtet er eine neue Bildsprache, die bestimmt ist von einer mathematischen Grammatik. Von Monkiewitsch nimmt das Quadrat oder auch das Rechteck, von Malewitsch als suprematistisch bezeichnet, und dekonstruiert diese Figuren durch bestimmte Schnitte. Zwei Schnitte in jede Figur produzieren Dreiecke, die unterschiedlich angelegt an das verbleibende Trapez und Rumpfstück zu immer neuen Bildmotiven führen. Die können sie hier im Raum studieren. Wenn sie die Teile in ihrer Phantasie zusammensetzen, sind sie wieder beim Quadrat, respektive Rechteck.

Eine andere Bildreihe des Künstlers gründet auf der Zahlenreihe des italienischen Mathematikers Fibonacci. Es ist eine Form der Addition, die in ihrer Progression organisches Wachstum abbildet und zugleich eine Denkbewegung nachzeichnet, wie sie auch für die Hegelsche Dialektik typisch ist, Sie wissen, These plus Antithese ergibt Synthese und so fort. Die Fibonaccizahlenreihe addiert jeweils die zwei vorangehenden Zahlen zur dritten. So ergeben 5 und 8 gleich 13; 13 und 8 gleich 21, 21 und 13 gleich 34, 34 und 21 gleich 55 usw. Aus diesen Zahlen entsteht das Bild, indem von Monkiewitsch sie auf Format und Komposition anwendet. Die letzten Zahlen 34 und 55 bestimmen das äußere Format des Bildes, seine Länge und Breite. 13 und 21, 8 und 5 markieren die Binnenformate des Motivs. Sie bezeichnen jeweils die Abstände vom oberen und unteren, rechten und linken Rand. Die Figur, die sich daraus ergibt, ist einmal mehr, wie könnte es anders sein, ein Quadrat. Aber natürlich ergeben sich aus der Motivzuschreibung durch die Fibonaccizahlen in anderer Reihung auch andere Konstruktionen. Sie erhalten wie das Quadrat farbliches Gewicht und Akzentuierung durch schwarze

Ölfarbe. Die anderen Felder lässt der Künstler durch Freunde, Familienangehörige und Bekannte farblich bestimmen, um einmal mehr den subjektiven Faktor bei der Bildentstehung zu eliminieren. Sie sehen, dass die Bilder einem raffinierten Entstehungsprozess folgen, der äußerst geschickt eine Kardinalfrage des modernen Künstlers, nämlich "Was malen?", mit Hilfe einer selbst auferlegten Regel beantwortet. Die Regel nimmt dem Künstler die Last der ständigen Invention ab, der ständigen Erfindung, die Sigmar Polke in der Moderne so göttlich persifliert hat mit seinen Bildimperativen: "Höhere Wesen befahlen mir: rechte ober Bildecke schwarz malen!" oder "Kein Stilleben, rosa Flamingos malen!" Auch hier konstatieren wir im Werk von Lienhard von Monkiewitsch einmal mehr ein seltsames Paradox, dass sich gleichfalls einschreibt in den Prozess des Verhüllens und Enthüllens: das Delegieren des Bildmotivs an eine Regel, also an einen Objektivierungsprozess, führt bei diesem Künstler nicht zu anonymen Bildern, sondern generiert im Gegenteil eine ganz persönliche künstlerische Handschrift, eben Bilder von von Monkiewitsch.

In denen spielt das Schwarz eine beherrschende Rolle. Ich habe von Herrn Hachmeister gehört, er hat es mir noch vorhin am Telefon erzählt, dass die Farbe Schwarz auch Thema eines heute in ihrer Zeitung erschienenen Artikels zur Kunst von Lienhard von Monkiewitsch ist: zu Recht. Denn dieses Schwarz ist wie der Wechsel von Regel und Zufall so etwas wie die Signatur seiner Werke, jedenfalls der aus seiner abstrakten Periode. Denn von Monkiewitsch hat am Beginn seiner Karriere gegenständlich gemalt. Aber das ist ein anderes Thema, da geht es um andere Werke, obwohl auch in ihnen schon die Motive des Ver- und Enthüllens, der Täuschung und Enttäuschung aufgehoben sind und sichtbar werden. Wer an ihnen, bzw. an der Werkentwicklung des Künstlers interessiert ist, der kaufe den Katalog hier im Hause, der alle Phasen sehr schön vorstellt und dokumentiert und besuche die Ausstellungen an anderen Orten, soweit sie noch zu besichtigen sind. Das Schwarz, meine Damen und Herren, ist insofern eine Signatur der abstrakten Werke, weil der Künstler hier eine ganz eigene Strategie des Farbauftrags entwickelt hat, die dem Schwarz einen für die Bilder von von Monkiewitsch typischen Charakter gibt. Diesen Charakter erreicht der Maler, indem er auf die noch feuchte schwarze Ölschicht schwarze Pigmente streut. Sie sorgen dafür, daß dieses Schwarz alles Licht absorbiert und im Bild einen intensiven Tiefenraum öffnet. Der Eindruck steigert sich noch, wenn der Maler das Pigment verwischt und so um die Fläche herum eine Art Hof erzeugt. Indem von Monkiewitsch das schwarze Pigment auch auf angrenzende, mit Acryl bearbeitete Farbfelder streut, führt der Künstler sein Spiel des Ver- und Enthüllens, der Illusionierung und Desillusionierung zu weiteren, schönen Ergebnissen.

Seine schwarzen Felder sind nicht, was sie sind. Bei dem Bild "Fließendes Pigment über Gelb und Grau" aus dem Jahre 1995 zum Beispiel, auch hier in der Ausstellung zu sehen, drängt einmal mehr nach vorne, was eigentlich hinten liegt und umgekehrt. Das unten liegende, helle Grau des Bildes wird durch die schwarzen Pigmente schwergewichtig und dominant. Das oben befindliche Schwarz hält sich zurück. Je nach Komposition ändert das Schwarz einem Chamäleon gleich seinen Charakter. Es nimmt Masse auf und gibt sie wieder ab. Schwarze Balken und Felder werden zu gebauten Monolithen oder zu gefräßigen Löchern. Das Schwarz ist materiell und spirituell zugleich. Physik und Metaphysik. Es changiert zwischen Fläche und Raum. Es stößt in den Vordergrund und verdrängt noch die hellsten Flächen, mit denen es um die Aufmerksamkeit des Betrachters konkurriert. Zugleich weicht es zurück und weitete das Bild hin in eine unbestimmte Tiefe. Die schwarzen Felder versehen von Monkiewitschs Werke mit einer architektonischen Komponente. So verbinden sie die ungegenständlichen Bilder des Spätwerks mit seinen frühen gegenständlichen Interieurs und den Architekturbildern der siebziger Jahre. Über den Künstler, Sohn eines Architekten, wurde einmal gesagt, daß er malend baut und immer auch baut, wenn er malt. Das trifft auf die konstruktive Art der Verfertigung seiner Werke zu und auf sein anhaltendes Interesse an Bildkonstruktionen. Auch wenn Lienhard von Monkiewitsch ein souveräner Beherrscher eines Bildvokabulars aus dem Geist von

Konstruktivismus und Minimalismus ist, geht es ihm in seinem Werk gerade nicht um letztendliche ästhetische Formen und Formeln. Sondern im Gegenteil um das Misstrauen gegenüber solchen Letztbegründungen. Indem er das scheinbar Unmögliche realisiert, Beton durchsichtig macht wie Glas oder schwarze Rechtecke durch Holz und Leinwand scheinen lässt, forciert er beim Betrachter nicht nur Skepsis gegenüber dem, was in seiner Kunst der Fall ist, sondern auch gegenüber der Welt, die ja nach Wittgenstein alles ist, was der Fall ist. Die Kultur eines aufmerksamen Hinschauens, die sich mit der Betrachtung der Werke des Künstlers verbindet, hindert keineswegs das ästhetische Vergnügen am Bild. Aber stets ist dieses ästhetische Vergnügen in Allianz, Im Schulterschluss, mit einer kritischer Skepsis gegenüber dem status quo und jeder Ideologie. Mehr kann man von guter Kunst nicht erwarten. Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit.

Michael Stoeber