**Beilage**

**Essay Éric Suchère**

Barock. Dieses Wort beschreibt gleichzeitig einen einfachen und einen komplexen Begriff. Komplex, wenn wir an den Gebrauch davon in der Kunstgeschichte denken. Einfach wenn wir an die Art und Weise denken, wie der Begriff in der Umgangssprache benutzt werden kann, ohne sich auf die Kunst zu beziehen, so wie wir in anderen Situationen das Wort surrealistisch als Adjektiv nutzen. In der Umgangssprache kann Barock auf etwas verweisen, das unregelmäßig, seltsam, unerwartet ist, aber auch ganz allgemein als etwas, das exzentrisch, abweichend ist. So kann eine Situation oder auch eine Person barock sein. In der Kunst verweist der Begriff Barock auf einen Stil, der auf sehr weitreichende Weise auf die Architektur, die Malerei, die Musik oder Literatur angewandt werden kann. In der visuellen Kunst bedeutet der Begriff “der Ausdruck der Vitalität und Bewegung”, mit dynamischen Kompositionen und einer vielfältigen Palette’,1 und zwar mit einer großen künstlerischen Freiheit und gestalterischen Verschwendung. Peter Paul Rubens dient als Paradigma des Barocks, auf halbem Weg zwischen Manierismus und Rococco, mit dem Höhepunkt im 17. Jahrhundert.

Nach langen theoretischen Diskussionen jedoch – die sowohl auf Jacob Burckhardt als auch Heinrich WÖLFFLIN (*RENAISSANCE UND BAROCK* IN 1888) oder Benedetto Croce (*Storia dell’età barocca in Italia* in 1929) beruhen –, wird der Begriff auf zahlreiche Künstler wie Caravaggio, Rembrandt oder Diego Vélasquez angewandt, deren Werk im Kontrast steht zur klassizistischen Helligkeit im Kontrast.

Es gibt einen eher nüchternen, naturalistischen Barock – Caravaggio –, einen lyrischen und dezentrierten Barock – Rubens –, einen elliptischen Barock – Vélasquez –, einen meditativen Barock – Georges de La Tour –, oder einen Barock mit Lichteffekten und der malerischen Materie wie bei Rembrandt. Diese sehr auseinandergehenden Visionen sind wichtig, denn sie beeinflussen die Art und Weise, wie Luc Tuymans, der Kurator von *Sanguine,* den Barock sieht und wie diese ästhetische Strömung einer klar definierten Periode in Beziehung gebracht werden kann mit der Kunst des Endes des 20. und des Anfangs des 21. Jahrhunderts.

Dies alles spielt eine Rolle, da die Ausstellung, mit Ausnahme einiger Werke des 17. Und 18. Jahrhunderts (Caravaggio, Adriaen Brouwers, Cornelis De Vos, Jacob Jordaens, Johann Georg Pinsel, Rubens, Anthony Van Dyck und Francisco de Zurbarán), vor allem das Werk von lebenden Künstlern zeigt, die im strengen Sinn des Wortes kaum als barock bezeichnet werden können. Ihre Ästhetik geht darüber hinaus sehr weit auseinander – was haben John Armleder, Isa Genzken und Pierre Huyghe gemeinsam? –, oder auf einen ersten Blick selbst antiästhetisch – wir denken an Lili Dujourie oder Jan Vercruysse. Ich denke, dass wir darum von einem Werk ausgehen müssen, das für die Ausstellung geplant war, aber auch Gründen, die hier nicht von Bedeutung sind, nicht zu sehen sein wird, der *David* von Caravaggio, der aus den Jahren 1609-16102 stammt – also eines der letzten Werke des Künstlers.

David taucht aus dem Dunkeln auf und betritt zweifellos das Zelt von Saul. Mit seinem gestreckten linken Arm zeigt er den blutenden Kopf von Goliath mit offenem Mund und Augen. In seiner rechten Hand hält er ein Schwert, das gerade unter sein Geschlecht ragt. Er schaut zum Kopf oder scheint in Gedanken versunken. Es ist nicht deutlich, ob sein Gesicht Strenge oder Mitgefühl ausdrückt. Die ikonographische Interpretation dieses Gemäldes ist bekannt: der Kopf von Goliath soll ein Selbstporträt des Malers sein, der hiermit bestätigt, dass er ein Schurke ist, der von David, der die göttliche Gerechtigkeit verkörpert, exekutiert wurde. Mit dieser Malerei soll Caravaggio um Vergebung für seine Sünden gebeten haben – den Mord, den er begangen hat. Wenn wir von dieser Auslegung des Werks Kenntnis genommen haben, fällt unsere Aufmerksamkeit auf mehrere auffällige Elemente der Malerei: die Theatralität der schwarzen Farbe, so wie in den meisten Werken von Caravaggio; die Gewalttätigkeit und der Realismus des abgehauenen Kopfs; was eindeutig ist; die beschränkte und sparsame Farbpalette – was Tuymans sicher anspricht, wenn wir an sein Werk denken -; die Effizienz und eine sichere Kühle in der bildlichen Ausführung – ebenfalls ein Kennzeichen der Ästhetik von Tuymans -; der fehlende Pathos und ein expressiver Abstand, wobei die Drapierung, die mit der Gewalt des Bildes im Kontrast steht, hervorgehoben wird; und schließlich die ständige Defokalisierung eines der wesentlichen Elemente des Werks von Tuymans. Der Blick zögert ständig zwischen dem zentralen Punkt des Tuchs, dem Kopf von David auf der Spitze des Dreiecks der Komposition, und der von Goliath, exzentrisch, aber mehr im Vordergrund: und zwischen dem Glanz der Falten des Dreiecks des Hemds von David und dem trüben Glanz des Schwertes. Die Malerei besteht aus drei Blöcken: der Oberkörper und Kopf von David; sein Hemd und die Hose und der Kopf von Goliath, der von den zwei anderen kompakten Blöcken getrennt ist. Alles wird gleichzeitig miteinander verbunden und wieder getrennt, in einer Malerei, die beinahe in der modernen Bedeutung des Begriffs eine visuelle Montage ist.

Ausgehend von diesem Gemälde können wir mehrere Themen unterscheiden: Theatralität der Gewalt, Realismus der Darstellung, Effizienz, Kühle und Sparsamkeit der Ausführung, Distanzierung von Pathos und permanente Defokalisierung. Dies sind nicht alle Themen, auf die Tuymans sich für die Zusammensetzung seiner Ausstellung beruht, 3 aber sie bieten die Möglichkeit, um eine Beziehung zwischen der Kunst des 17. Jahrhundert und die unserer Zeit zu schaffen, ohne dass die Rede von Anachronismus oder einer übertriebenen Projektion der alten Kunst auf die von heute sein kann.

Natürlich können wir noch andere Themen auf der Grundlage anderer Werk, die in der Ausstellung gezeigt werden, unterstreichen. So kann der beinahe kränkliche und beunruhigende Verismus der Porträts von Adriaen Brouwers, Cornelis De Vos, Jacob Jordaens oder Anthony Van Dyck einen anderen Ausgangpunkt bilden. Oder der subtile Farbunterschied und die räumliche Dichte bei Rubens, oder die ständige Verzerrung und die Brüche in den rauen Landschaftselementen der *Märtyr*ertums *des Heiligen Sebastians* von Zurbarán. Diese Elemente ermöglichen ein Lesen und Betrachten der zeitgenössischen Werke. Wir können auch auf visuelle Analogien zwischen Werken verweisen, die sich nicht gegenseitig zitieren, aber doch ein gegenseitiges Echo sind. So kann *Sleeper* von Michaël Borremans an Caravaggio denken lassen, die *Thanatophanies* von On Kawara rufen *Studies voor het portret van Abraham Grapheus* von Jordaens hervor und die beiden Skulpturen von Pinsen finden eine beinahe natürliche Fortsetzung in *Deaf Ted, Danoota & Me* von Nadia Naveau. Wir können die Analogien zwischen alten und zeitgenössischen Werken auch einfach ignorieren und lediglich feststellen, dass die gebrochenen Pläne und Diffraktionen von *Circa Tabac* von Carla Arocha und Stéphane Schraenen und die ständige Dezentrierung der Perspektiven sich der Barockästhetik anschließen. Wir können auch den negativen Beigeschmack erwähnen, den dieser Begriff bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte. Dass er lange benutzt wurde für eine sichere Geschmacklosigkeit, die wir dann wieder in der klebrigen Ironie der *Lanterna Magica* von Sigmar Polke wiederfinden oder im bissigen (und dekadenten) Humor von *L’Adoration de François pour Judith* von Jan Van Imschoot.

Vielleicht geht es auch gar nicht darum, die ganze Zeit unbedingt ein Verhältnis zwischen dem Barock des 17. Jh. und der möglichen Verweisung auf das Werk des 21. Jahrhundert zu suchen, sondern eher darum, ein Barockgefühl über die Kunst unserer Zeit zu erwecken und darauf zu verweisen, dass viel zeitgenössische Kunst barock im allgemeinen Sinn des Wortes (unregelmäßig, seltsam, exzentrisch) genannt werden kann. Das ist der Fall der Malerei von Joris Ghekiere, den Skulpturen. Es ist auch eindeutig, dass beide Auslegungen – die wissenschaftliche und die populäre – sowohl gleichzeitig als auch abwechselnd möglich sind, und dass sie vermischt und gekreuzt werden können oder in verschiedenen Graden anwesend sein können. Die Frage, die die Ausstellung stellt, bezieht sich sowohl auf die Verschiebung als auch die Reibung. Die Werke gehen einen Dialog miteinander ein und lassen gleichzeitig eine ständige Trennung zu, was die Bedeutung der Ausstellung, was die Bedeutung des Begriffs Barock, oder was die Bedeutung der Werke bedeuten.

Letztendlich können wir auch noch über den Titel der Ausstellung sprechen, um mehr Licht auf den Vorschlag und die Auswahl von Luc Tuymans: *Sanguine/Bloedrood* zu werfen. Natürlich lässt das sofort an die gewalttätige Theatralität der Malerei von Caravaggio denken, aber was blutrot ist, ist kein Blut, sondern nur eine Evokation davon. Es gibt also so viel Gewalt wie Simulation davon, so viel Grausamkeit wie Inszenierung; ein bisschen Falschheit, und das ist auch klar, etwas, was den Barock zum größten Teil kennzeichnet: eine etwas künstliche Übertreibung der Fakten, das heißt sowohl der Drang, einen lebendigen Eindruck zu verschaffen, als auch das Gezierte oder ein technisches Verfahrens, das mit diesem Zweck eingesetzt wird.

Sowohl die Gewalt als auch ein sich davon distanzieren, sowohl das Grausen als das (saure) Lachen, das darauf folgt, sowohl der Schock als auch der Abstand, sowohl die Lyrik als auch ihr Gegenteil – was unter anderem auch zurückzufinden ist im Werk von Ed Kienholz, *Five Car Stud*, oder dem Werk von Berlinde De Bruyckere, worin das Groteske ein Alptraum ist, indem es sowohl Realismus als auch Lügen gibt, indem gleichzeitig eine Illusion geschaffen wird, bei der wir es nicht mehr schaffen, die Realität vom Künstlichen zu unterscheiden, worin Schärfe zum Pathos werden kann, wo Ekstase Unbehagen sein kann, worin das Werk immer wieder zwischen den zwei unversöhnlichen Polen schlittern kann.

1. 1  Alain Mérot (red.), *Histoire de l’art, 1000-2000*, Véronique Gerard Powell, ‘Le XVIIe siècle’, Paris, Hazan, 1995,S. 234.
2. Während eines Telefonats hat der Künstler mich auf die Bedeutung dieses Gemäldes im Konzept der Ausstellung hingewiesen.
3. Es ist die Entscheidung des Künstlers und der eigensinnige Blick des Fachmanns, die eine Rolle spielen, wie die Beziehung hergestellt wird.