Peter Ackermann

307 Tage war das Burgtheater geschlossen. 307 Tage - so lange wie nicht einmal während der beiden Weltkriege. Zur Wiedereröffnung nach der Corona-bedingten Zwangspause gab es einen Festakt. Er klang aus mit zwei Liedern aus Schuberts "Winterreise". Der Schauspieler und Rockmusiker Oliver Welter sang "Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus." Welter sang die Zeile im Diskant. Er wollte damit den Kammermusikgout überwinden, wollte verdeutlichen, wie aktuell die "Winterreise" noch oder wieder ist.

Als ich im Morgengrauen eines der nächsten Tage den Wiener Festakt innerlich Revue passieren ließ, kam mir der Gedanke, ob wohl Peter Ackermann ein Romantiker war. Ein Romantiker unserer Zeit. Ich muss gestehen, dass mich größte Skrupel plagten, ob ich diesen Gedanken öffentlich machen sollte. In den Jahren vor dem Tod des Künstlers und bevor er, Peter Ackermann, für seine letzte kurze Lebensspanne in die Toskana übersiedelte - in dieser Zeit haben wir uns Woche um Woche wie bei einem Jour fixe in seinem Atelier getroffen. Über die Romantiker haben wir, so weit ich mich erinnere, nie gesprochen.

Dabei hätte es sehr gut sein können. Denn Peter Ackermann war ein *pictor doctus*, ein gebildeter Maler, der sich gut auskannte in Sachen Sprache und Dichtung. Mehr noch: Peter Ackermann war nicht nur literarisch interessiert, sondern auch ambitioniert; unter anderem verfasste er kleine erzählerische Miniaturen voll feiner Beobachtungen. Er verwies gerne auf Christoph Meckel - wie er eine Doppelbegabung, nur eben mit Schwerpunkt auf dem Schreiben. Ackermann schätzte den ein Jahr Jüngeren sehr, und so kamen unsere Gespräche immer wieder mal auf Meckel - nicht aber auf die Romantik. Mag sein, dass ich mich täusche, das liegt ja nun schon gut 15 Jahre zurück. Ganz sicher aber bin ich, dass ich mit Peter Ackermann niemals die Frage erörtert habe, ob er sich als ein Romantiker des späten 20. Jahrhunderts versteht.

Wahrscheinlich hätte er eine solche Zuordnung entschieden von sich gewiesen. Zum einen, weil jede Kategorisierung einer Verengung gleichkommt, Besonderheiten egalisert und Aspekte unterschlägt, die nicht ins Raster passen. Zum anderen hätte Ackermann eine Verbindung zur Romantik vermutlich abgelehnt, ja, ablehnen müssen, weil sich an den Begriff in den vergangenen beiden Jahrhunderten zu viele Klischees und falsche Vorstellungen angelagert haben, - Vorstellungen, die in keinerlei Zusammenhang stehen mit dem, was Peter Ackermann gezeichnet, gemalt, radiert oder geschrieben hat.

Warum aber kam mir überhaupt in den Sinn, das Werk dieses Künstlers in Bezug zu setzen zu einer ästhetischen Epoche, die lange zurückliegt und die obendreien in dem zweifelhaften Ruf steht, sich in Traumwelten, Phantastereien und anderen Irrationalismen verloren zu haben? Den Anstoß zu meinem, sagen wir: Gedankenexperiment gab tatsächlich die Zeile "Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus."

Wenn es um die Romantik geht, wird oft außer Acht gelassen, dass die Zeitläufte extrem krisenhaft waren, in denen Dichter wie Achim von Arnim, Clemens Brentano, Novalis oder eben Wilhelm Müller wirkten, der Autor der "Winterreise". Ein megalomaner Militär namens Napoleon, der sich selbst zum

Kaiser erhob und Moskau erobern wollte, überzog Europa mit Krieg - Krieg aber wiederum war, erlauben Sie den Zeitsprung, die grundlegende Erfahrung der Generation, die Mitte der 1930er-Jahre geboren wurde, jener Generation, der Peter Ackermann angehörte. Beim Zusammenbruch des so genannten Tausendjährigen Reichs war Peter Ackermann elf - mit jedem Jahr des Heranwachsens, mit jedem Monat des Reifens und der allmählichen Bewusstseinsentwicklung war rings um ihn der Grad der Zerstörungen angewachsen. Und auch nachdem Frieden herrschte, blieb es doch eine Jugend in einem ruinierten Land.

Als Ackermann 1954 in Berlin zu studieren begann, bildeten Ruinen erst recht seine Alltagskulisse. Wiederaufbau und Wirtschaftswachstum mochten manches kaschieren, gleichwohl waren die Schäden zu groß, um auf die Schnelle beseitigt zu werden. Der Bau der Mauer tat ein Übriges. Mehr als 30 Jahre nach ihrem Fall ist die Berliner Mauer ein fernes Stück Vergangenheit. Die musealen Reste wirken pittoresk bis harmlos, schon gar, wenn sie als besprayte Betonbrösel in irgendwelchen Plexiglasboxen ruhen. Heute wird Berlin gerne mit Nightlife-Halligalli und rastlos geiler Szene-Betriebsamkeit assoziiert. Das macht es schwierig sich vorzustellen, was es hieß, meinetwegen an einem grauen Novembertag durch graue Straßenzüge zu spazieren, entlang an Mietshäusern, deren altersmüden, schütter schmutzigen Fassaden pockennarbig sind von Schüssen und Querschlägern der letzten Kämpfe um die Stadt. Man geht und plötzlich, schlagartig ist Schluss. Eine Mauer, kahl und unüberweindbar, verriegelt die Straße, versperrt den Weg, macht ihn zur Sackgasse. Vielleicht passt hier sogar besser der englische Begriff: *dead end*.

Schwer vorstellbar auch, wie es war, mit der S-Bahn an brachen, von den Nutzern aufgegebenen Anlagen vorbeizurattern, wobei die Waggons meist kaum besetzt waren, weil die S-Bahn (zumindest bis 1984) in der Betriebshoheit der Deutschen Reichsbahn, also von einer DDR-Institution, betrieben wurde und deshalb West-Berliner die S-Bahn boykottierten oder möglichst mieden. Diese Tristesse hat ihren Niederschlag gefunden in Radierungen von Peter Ackermann. Zu sehen sind auf diesen Blättern hoch aufragende Gebäude mit hohlen Fenstern; sie könnten Fabriken gewesen sein, dem Verlottern und Verrotten preisgegeben, die Wände mit dichten, gedrängten Schraffuren dargestellt, so dass sie schwarz wirken, schwer und gefährlich. Davor: *wasteland*, Industriewüste, verlassen, öd, leer. Oder es liegen Trümmer herum, Brocken und Bruchstücke, die Ackermann manchmal nur mit kargen, fast zaghaften Linien andeutet, bis sich wieder geheminisvoll undurchdringliche, wenn nicht gar bedrohlich anmutende schwarz schraffierte Flächen ins Blickfeld schieben.

So sehr sich in diesen Arbeiten das beschädigte Berlin einer konkreten Geschichtsepoche widerspiegelt, so falsch wäre es, in Peter Ackermann allein den Chronisten einer ramponierten Metropole zu sehen. Das Berlin-Thema wird denn auch in dieser Ausstellung lediglich mit einem Gemälde angesprochen; das Bild "Ecke unter den Eichen Drakestraße" aus dem Jahr 1976 stammt aus einer Reihe von Werken, in denen der Künstler die surreal-absurde Atmosphäre jenes Zustands reflektierte. Ackermanns Radierungen und Malereien sind keine historischen Dokumente, die detailgetreu Schadensbilanz ziehen.

Ohnehin ist Berlin nicht das einzige Sujet, dem sich Ackermann widmete. Mindestens genauso wichtig war für ihn Italien. Erste Kontakte dorthin entwickelten sich bereits Ende 1967, als Peter Ackermann in der Cremoneser Galleria Botti ausstellte. Aus diesen Anfängen erwuchsen vielfältige Verbindungen, befördert durch den Villa Romana-Preis 1971, unterfüttert durch Präsentationen seiner Werke in Mailand, Trento oder Venedig und gefestigt durch den Erwerb eines Hauses ein paar Kilometer

außerhalb von Cortona. Valecchie numero nove wurde sein bevorzugtes Domizil, und, man darf es wohl so pathetisch ausdrücken: Hier fühlte Peter Ackermann sich zuhause.

Die italienischen Intermezzi blieben nicht ohne Rückwirkung auf Ackermanns Motivik. Zunehmend treten an die Stelle der kriegsversehrten Großstadtruinen Ansichten klassischer Bauformen, wie sie die europäische Architektur seit den Römern über die Romanik oder die Renaissance bis in den Klassizismus und darüber hinaus geprägt haben. Ackermann malt, zeichnet, radiert Rundbögen und Gewölbe, Portale und Pilaster, Kapitelle, Nischen, Fenster, wie sie Einwohnern und Reisenden in Italien landauf, landab noch in den entlegendsten Winkeln begegnen.

Obwohl nun die Eindrücke aus dem Süden die Arbeiten des Künstlers bestimmen, so sind doch diese Bilder nicht ohne die Berliner Erfahrungen zu denken. Man könnte zunächst eine Zäsur vermuten. Tatsächlich aber hängen beide Werkphasen eng zusammen. Auch bei den von Italien inspirierten Bildern ist es ja nicht so, dass eine heile Welt gezeigt würde. Auch dort beherrschen Bruchstücke die Szenerie. Ackermann gibt grob behauene Steinblöcke wieder, die neben einem angeschlagenen Portikus einsam in der leblosen Landschaft stehen, er liefert Ansichten von Gebäudefronten, die sich aufzulösen scheinen, oder zeigt einen nie fertiggestellten Kuppelraum, unvollendet, aus der Zeit gefallen.

Wenn man so will, sind das alles Varianten eines *memento mori*. Und zwar eines *memento mori*, das sich nicht an das Einzelwesen Mensch wendet, sondern das eine historisch-politische Botschaft birgt. Ackermanns Bilder transportieren kein an ein Individuum gerichtetes "Bedenke, dass du sterblich bist!". Vielmehr erinnern seine Werke an die Vergänglichkeit von Gesellschaften und Kulturen, seien sie noch so hochentwickelt, noch so avanciert, noch so überzeugt von der eigenen Unerschütterlichkeit.

Gestatten Sie mir an dieser Stelle eine Zwischenbemerkung. Bei meinen Vorbereitungen zu dieser Rede stieß ich darauf, dass Debatten darüber entbrannten, weshalb denn ausgerechnet die Stadt Walldorf den künstlerischen Nachlass von Peter Ackermann erhalten solle.[1] Wahrhaftig: EIn direkter Bezug existiert nicht. Der Künstler ist hier nicht geboren, hat hier weder gelebt noch gearbeitet, und die Stadt Walldorf unterhält auch keine Städtepartnerschaften zu seinen Wirkungsstätten Berlin, Karlsruhe und Cremona. Da kann es nach dem, was landläufig so als Kriterium gilt, durchaus seine Berechtigung haben zu fragen: Warum Walldorf?

Die Antwort ruht in den Werken selbst. Sie lautet: Egal, ob Walldorf oder Wuhan, Washington oder Wernigerode - die Grundaussagen der Druckgraphiken, Zeichnungen und Malereien von Peter Ackermann, treffen überall zu, betreffen jeden und jede an jedem Ort der Welt. Was den Werken zugrunde liegt, ist die früh in die Biographien seiner Generation eingeschriebene, aber auch quer durch die Geschichte zu konstatierende Hinfälligkeit dessen, was die jeweiligen Zeitgenossen für unumstößlich halten und für gleichsam auf Ewigkeiten garantiert erachten.

Aber es geht noch weiter. Peter Ackermann hat sich nicht damit begnügt, Schutt und Trümmer des Großdeutschen Reichs oder die baulichen Relikte italienischer Fürstentümer graphisch und malerisch festzuhalten. Ackermann war in seinen späten Jahren ein im eigentlichen Wortsinn abstrakter Künstler: Er hat von den ursprünglichen Objekten abstrahiert, ließ die Formen, denen er Gestalt gab, immer knapper, karger, kantiger werden. Dann blieb vom Übergang eines Kapitells in einen Rundbogen eine gezackte, danach weit schwingende Linie, verwandelte sich ein Architrav vielleicht in einen schlichten

brüchigen Strich.

Christoph Meckel, in dem Ackermann einen Geistesverwandten erkannte, hat in einem berührenden Essay die These vertreten, ich zitiere: "Die Auflösung seiner Formen, Techniken und Kompositionen musste begonnen haben, als die Krankheit in ihm Wurzel schlug...".[2] Meckels Vermutung könnte insofern zutreffen, als es für Ackermann, bedingt durch fortschreitende Lähmungserscheinungen, zuletzt zusehens mühevoller wurde, Wollen und Handeln in Einklang zu bringen.

Es wäre jedoch fatal, wollte man die formalen Verknappungen in den Malereien und Graphiken damit erklären, dass sich der Künstler dem Schwinden seiner körperlichen Kräfte bewusst wurde. Mit der Reduktion der Form bewegte sich Ackermann vom Einzelbeispiel zum Allgemeinen, Allgemeingültigen. Nicht mehr die baulichen Zeugnisse konkreter historischer Situationen werden zu Bildgegegenständen, sondern Formen, Kürzel, Zeichen, die von ihnen abgeleitet sind.

Abstraktion ist ein Weg zu übergeordneter Erkenntnis. Ein Weg, der in der so genannten Informationsgesellschaft überwuchert und verdunkelt ist durch ein Dickicht an Nachrichten und Berichten, bei denen sich mitunter Faktizität und Fiktionalität bis zur Ununterscheidbarkeit verkletten; von "Infodemie" spricht neuerdings der Linguist Noam Chomsky.

Diese Entwicklung war bereits zu Lebzeiten von Peter Ackermann absehbar. Die Bedeutung seiner Arbeiten liegt nun auch darin, dass er gleichsam Schneisen geschlagen hat in dieses Dickicht. Er sah es nicht als seine Aufgabe an, neue visuelle Sensationen zu erfinden oder die Welt der bildenden Kunst nach dem Motto "Größer, greller, grausamer" aufzumischen. Gerade seine späten Werke sind eine Hommage an die Fähigkeit des Menschen, sich eben nicht im Wust der Eindrücke zu verlieren, sondern durch Reflexion und Abstraktion zu universellen Einsichten zu gelangen. In seinen Arbeiten demonstrierte Ackermann diese Fähigkeit, in dem er die Motive zurücknimmt und einmal sogar so weit reduziert, dass auf der komplett schwarz übermalten Leinwand allein die schmale Restfläche zweier sich überschneidender Kreise übrig ist, die am unteren Bildrand in umgekehrter Richtung wiederholt wird. Eine sich spiegelnde Mondsichel? Vielleicht. Ein doppelter Hoffnungsschimmer, Vorschein einer besseren Welt? Vielleicht. Lassen wir es offen.

War Peter Ackermann ein Romantiker? Mit dieser Frage habe ich begonnen. Einiges verband ihn mit der Romantik, so etwa seine Vorliebe für das Fragmenthafte oder das Herausstellen der Vergänglichkeit menschengemachter, anthropogener Konstruktionen. Wenn man unter Romantik Blaue-Blumen-Seligkeit oder nostalgische Träumereien versteht, war das Ackermanns Sache nicht. "Ich bin ein Prosaist!"[3] hat er von sich selbst gesagt. Nur: Denkbar wäre, dass es sich um eine listige Schutzbehauptung handelte. Möglich, dass sein prononciertes Bekenntnis zu illusionsloser Sachlichkeit nur dazu diente, die eigene Verletzlichkeit zu umnebeln. Und wer weiß, was er, der gebildete Maler, empfand, wenn er die Zeile hörte: "Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus."

Michael Hübl

ANMERKUNGEN

[1] Sebastian Lerche: Kunst-Schenkung sorgt in Walldorf für Diskussionsstoff, Rhein-Neckar-Zeitung, Heidelberg, 7. Januar 2021, https://www.rnz.de/nachrichten/wiesloch_artikel,-gemeinderat-kunst-schenkung-sorgt-in-walldorf-fuer-diskussionsstoff-_arid,605836.html, zuletzt aufgerufen 25. September 2021
[2] Christoph Meckel: Merkmal Miniaturen, in: ders., Eine Tür aus Glas, weit offen. Gesammelte Prosa, Carl Hanser Verlag, München 2020, S. 43-58, hier S. 54
[3] zit. nach Meckel, a.a.O., S. 55, s. auch S. 48

Walldorf, 3. Oktober 2021