

Igor Zhoř: Reise vom Sehen zum Schauen

DIE ANFÄNGE

Für Jánuš Kubíček war das Elternhaus die Kunstschule. Keineswegs nur das Atelier des Vaters, in dem er viele Skulpturen hat entstehen sehen, sondern auch die Wände der Wohnung mit den überall hängenden Bildern zeitgenössischer tschechischer Künstler. Im Brünner Haus der Kubíčeks verkehrten bildende Künstler und Schriftsteller und gerade sie waren es, die auf Geschmack und Aktivitäten des künstlerisch begabten jungen Mannes Einfluß nahmen. Der Schriftsteller Jiří Mahen, zu jener Zeit die führende Persönlichkeit der mährischen Literatur, kaufte ihm die erste Schachtel mit Farben. Der schlesische Grafiker Ferdiš Duša schenkte dem sechzehnjährigen eine Tiefdruckpresse. Jan Trampota, eine der größten Persönlichkeiten der tschechischen Zwischenkriegslandschaftsmalerei weihte ihn in die Arbeit mit Ölpastellfarben ein.



Als Jánuš Kubíček 1941 das Abitur ablegte, war der Krieg im Gange und die Kunsthochschulen waren geschlossen. Er meldete sich deswegen zum Studium an der Brünner Kunstgewerbeschule an und fand gleichzeitig auch Aufnahme im "Syndikat der tschechischen bildenden Künstler", wodurch er einen professionellen Status erhielt. In seiner Generation war er bei weitem nicht der Einzige, gemeinsam mit ihm begannen sich noch weitere Jugendliche seines Alters in der Kunstszene der Stadt zu engagieren. Er unterschied sich von ihnen allerdings darin, daß er keinen Abschluß seiner künstlerischen Ausbildung anstrebte (in seinen ersten Ausstellungskatalogen macht er keine Angaben über seine Ausbildung). Für das künstlerische Schaffen fühlte er sich insbesondere durch seine praktischen Erfahrungen und durch den direkten Einfluß des Elternhauses bereits voll und ganz vorbereitet. Schon sehr früh hatte er mehr kennengelernt, als viele Andere nach Jahren der Ausbildung in den Schulateliers. Er kannte viele historische Fakten (seine ältere Schwester studierte Kunstgeschichte) und befand sich in unmittelbarem Kontakt mit Kunstwerken und Künstlern, von denen er anregende Urteile über die Kunst aus Vergangenheit und Gegenwart hörte. Dabei machte er sich eine der wichtigsten Künstlermaximen zu eigen - den ethischen Bezug zu seinem Schaffen (d. h. einen höchst authentischen und extrem engagierten). Gerade darin liegt die Essenz jener "Früchte von Zuhause", die er für seinen späteren Lebensweg von dort mitgenommen hatte, die Überzeugung nämlich, künstlerisches Schaffen als ernste Berufung zu verstehen, die sich keiner konjunkturell bedingten Nachfrage unterwirft, sondern ihre Lebenskraft vor allem aus höchsten persönlichen moralischen Grundsätzen bezieht.

ERSTES ÖFFENTLICHES AUFTRETEN



Es ist von keiner großen Bedeutung, daß der junge Kubíček Vincent van Gogh liebte. In den vierziger Jahren war das bei jungen Talenten keine Ausnahme. Bedeutender war, daß er den Einfluß von Jan Trampota aus nächster Nähe erlebte. Einige von dessen Landschaften hatte er Zuhause ständig vor Augen und Trampotas direkte Ratschläge halfen ihm, die Anfängerprobleme zu überwinden. Man muß dabei wissen, daß Trampota obzwar ein Landschaftsmaler, jedoch entschieden kein von Eindrücken beherrschter "Stimmungsmaler" war. Seine Ziele sah er in Komposition, Struktur, Beziehungen der Materialien

untereinander; vielleicht deswegen fiel ihm die Entscheidung zwischen der Malerei und der Bildhauerei anfänglich so schwer. Arsen Pohribný hat einst über ihn geschrieben, er sehne sich danach "ein schönes Bild auch um den Preis zu erhalten, das Modell zu entstellen". Trampotas Tendenz zu einem schönen Bild wurde und blieb auch für Jánuš Kubíček der Ausgangspunkt. Trampota führte den talentierten jungen Mann an Cézanne heran und ermutigte ihn, nach den klassischen Qualitäten von Gleichgewicht und Harmonie zu suchen. Doch darüber später. Jánuš Kubíček trat sehr früh in der Öffentlichkeit in Erscheinung: mit vierzehn stellte er im Kinderlesesaal der von Mahen eingerichteten Stadtbibliothek Zeichnungen und Totems aus, mit siebzehn stellte er sich auf einer Studentenausstellung im Brüner Kunstgewerbemuseum vor und mit neunzehn erhielt er auf einem Wettbewerb für junge Künstler für seine Bilder den ersten Preis. Kaum volljährig geworden war er der jüngste Gast einer Ausstellung der Prager Vereinigung Mánes und im gleichen Jahr (1943) wurden seine Arbeiten zum ersten Mal für eine Ausstellung der Brüner Künstlergruppe Aleš angenommen, was ihm den Weg für eine ordentliche Mitgliedschaft in dieser Künstlervereinigung ebnete. Das Themenrepertoire seiner Gemälde war vorerst jedoch noch völlig traditionell: Stilleben und Stadtansichten.

Ab 1945 stellte er mit dem "Block mährisch-schlesischer Künstler" aus, d. h. mit der Künstlervereinigung, in welche die Künstlergruppe Aleš integriert worden war und die Kubíček ein breites Wirkungsfeld eröffnete. Er hatte weder direkt einen durchschlagenden Erfolg, noch spielte er die Rolle eines Neuerers. Seine Arbeiten wurden von der Kritik als gelehrt und kultiviert charakterisiert und man registrierte in ihnen von Anfang an ein auffälliges Streben nach Ordnung, Ruhe und Besonnenheit. Kubíček war bereits mit zwanzig ein Maler, der "frei war vom Ballast der modernen als auch alten Phraseologie" und eher zur Mitte, zur Harmonie als zur Ausschließlichkeit und vorsätzlichen Originalität hin tendierte. 1947 begab er sich für zwei Monate nach Italien. Es ist ebenfalls bezeichnend, daß während seine künstlerischen Kollegen Kenntnislücken durch Reisen nach Paris, dem Zentrum der Moderne, zu schließen versuchten, Jánuš Kubíček sich der europäischen kulturellen Tradition zuwandte und Venedig, Florenz, Siena und Rom besuchte. Er wußte bereits vorher genau, warum er dorthin fuhr und was er dort in Erfahrung bringen wollte. Er war kein Tourist und malte die für ihn neue Landschaft noch nicht einmal. Er war Forscher. Systematisch machte er Aufzeichnungen, skizzierte Kompositionsanalysen, erweiterte seinen Horizont. Es war, als ob er gehnt hätte, daß ihm die späteren Lebensumstände dann ähnliche Reisen nicht mehr ermöglichen würden. In sechzig Tagen sammelte er eine solche Menge an Erkenntnissen und Erfahrungen, daß er noch sein ganzes Leben darüber reflektieren und sprechen wird und die ihm als Inspirationsquelle für sich selbst und andere dienen werden.

Nach seiner Rückkehr zog er vorübergehend nach Südmähren in das Grenzgebiet um Nikolsburg. Das dortige Weinbaugebiet hat was italienisches an sich: imposante Barockkirchen, Renaissancegebäude, eine weiße rustikale Architektur, die die sengende Sonne reflektiert. Jánuš Kubíček wirkte hier unter improvisierten Bedingungen fast das ganze Jahr 1948 - die Früchte dieses Aufenthaltes bildeten dann eine ganze Hälfte seiner ersten selbständigen Ausstellung. Sie fand im Brüner Haus der Kunst statt und der Maler zeigte auf ihr fünfzig Bilder in Öl und in Öpastell. In der Einführung des kleinen Kataloges bemerkte Ivo Krsek "eine große Verschiedenartigkeit der einzelnen Arbeiten" in einem Stil, der sich offenbar von Motiv zu Motiv ändere. Was damals als noch unfertig gegolten haben mochte, erscheint heute als Ergebnis einer programmatischen Suche, als Ausdruck einer analytischen Behandlung des dargestellten Modells.

REISE ZU SICH SELBST

Der erste selbständige Gang an die Öffentlichkeit im März 1949 bedeutete gleichzeitig auch das Ende einer Schaffensphase Kubíčeks. Die darauffolgenden Jahre sollten zu einer Periode werden, in der sich der Künstler von den Stadtansichten abwandte und sich mit einem Thema beschäftigte, dem er bisher fast keine Beachtung geschenkt hatte - der Gestalt des Menschen. Das einzige, was aus der Vergangenheit überlebte, war das Stilleben, jetzt erweitert um das Interieur des Ateliers (an dem Zyklus Ateliers arbeitete der Maler sein ganzes Leben lang). Es beeinflusste auch seine Figurenkompositionen, die mit dem Stilleben sowohl motivisch (der Blumenstrauß ist ein häufiges Attribut der Figuren Kubíčeks) als auch was den gesamten Aufbau anbelangt verbunden sind: die menschliche Figur wird verstanden als räumliches Gebilde, das in Beziehung zur



jeweiligen Umgebung steht und demnach vielmehr ein "figurales Stilleben" als ein psychologisches Eindringen in die existentielle Substanz des menschlichen Wesens darstellt.

Diese Mitte der fünfziger Jahre entstandenen Bilder weisen teilweise noch zahlreiche Züge der Malerei Cézannes auf, gleichzeitig jedoch beginnen in dem sinnlich und sachlich orientierten Werk des Künstlers sich die Anfänge von weit radikaleren analytischen Prinzipien zu entfalten. Diese wurden durch Kubičeks intensives Studium der in den vierziger Jahren von Matisse und Picasso geschaffenen Werke angeregt: Formen, Linien und Farben selbst sollten zum "Grund für ein Gemälde" werden, was unmißverständliche Züge einer Auflehnung gegen das in der damaligen Tschechoslowakei herrschende Dogma des sozialistischen Realismus trug.

Bis zum Jahre 1955 stellte Jánus Kubiček seine älteren Bilder in Ausstellungen der Künstlervereinigung aus. In der Abgeschiedenheit des Ateliers widmete er sich thematisch jedoch fast ausschließlich Figuren und verifizierte ihre neue Konzeption auch durch Zeichnungen und Graphiken. Kurz vor dieser Zeit freundete er sich mit seinem früheren Schulfreund von der Kunstgewerbeschule Bohumír Matal an. Beide arbeiteten eine Zeitlang im selben Atelier (im Zemský dům) und widmeten sich dort intensiv besonders dem Porträt, von dem sie beide auch Kompositionen mit einer einzigen Figur ableiteten. In den Arbeiten beider Künstler liegt eine starke Betonung auf Kontur, und der lineare Rhythmus (sowohl im Innern als auch außerhalb einer Form) wurde für sie zum aufregenden künstlerischen Experimentierfeld. Bedeutend ist auch ihr gemeinsames Interesse der doppelten Darstellung einer Figur im Spiegel, was bei Kubiček bereits 1953 auftrat. Bohumír Matal präsentierte Ende 1955 eine Ausstellung seiner Figurenbilder in der Brünner Česká-Straße, und Kubiček stellte dort fünf Monate später seine Werke aus. Beide Künstler luden zur Eröffnung die selben Theoretiker ein: Václav Zykumund und Zdeněk Kudělka. Das tschechische kulturpolitische Klima war damals für formale Experimente in keinsten Weise günstig: Während Matal mit seiner Ausstellung heftige Reaktionen hervorrief, verlief die von Kubiček unspektakulär, zweifellos auch deshalb, weil sie etwas gemäßigter war und in den meisten Arbeiten ein optisch orientierter "Realismus" zumindest andeutungsweise zu erkennen war. Kubiček halfen dabei insbesondere zwei Umstände: einerseits seine angeborene Tendenz, die sinnliche Wahrnehmung mit ihrer künstlerischen autonomen Transformation zu verbinden und andererseits der völlig äußerliche Umstand, daß der Künstler auf den meisten seiner Bilder seine junge Frau porträtierte und sein lebhaftes Interesse an ihrer bezaubernden Erscheinung nicht unterdrücken konnte (und auch nicht wollte).

Der Text, mit dem Zdeněk Kudělka die Ausstellung damals eröffnete, war äußerst umsichtig formuliert und versuchte, den kritischen Einwänden der Dogmatiker, die insbesondere die Tagespresse bestimmten, den Wind aus den Segeln zu nehmen. Es war zwar von dem damals von der Kritik noch abgelehnten Fauvismus die Rede, doch wird bemerkt, daß sich Kubiček lediglich die fauvistische Art und Weise der Arbeit mit Farben zu eigen gemacht habe, und gegenüber dem dargestellten Objekt keineswegs gleichgültig sei und der menschliche "Inhalt" auch nicht in Formenbefangenheit untergehe. Wer das damalige kulturelle Klima, das auch nach Stalins Tod 1953 immer noch von Unterdrückung und finsternen Ängsten geprägt war, nicht miterlebt hat, ist nicht imstande die Unfreiheit des künstlerischen Schaffens jener Jahre zur Gänze zu begreifen. In der bildenden Kunst war es zuerst die Farbe, die sich allmählich begann aus der ideologischen Umklammerung zu emanzipieren. Dank ihrer dekorativen Qualitäten erlangte sie eine gewisse Freiheit und Autonomie, was zur Folge hatte, daß sie nicht in dem Maße zur optischen Realitätstreue gedrängt wurde. Jánus Kubiček nutzte dies voll und ganz aus: er hatte ein natürliches Gefühl für eine ausgeprägte Farbgebung und konnte in ihrem Rahmen mit einer größeren Freiheit experimentieren, als es die Zeichnung ermöglicht hätte, die ständig daraufhin kontrolliert und korrigiert wurde, inwieweit sie in Proportionen und räumlichem Aufbau mit der Wirklichkeit übereinstimme. Doch die Freiheit des künstlerischen Ausdrucks ließ sich nicht ständig unterdrücken. In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre fielen die strengsten Dogmen und die absurden Verbote und unsinnigen Tabus verschwanden nach und nach aus der staatlichen Kulturpolitik.

Ungefähr um 1957 wurde von Jánus Kubiček und Bohumír Matal eine Künstlergruppe gegründet. In der tschechoslowakischen Kunstwelt war damals das starke Bedürfnis aufgekommen, sich zusammenzuschließen, woraus auch das Verlangen nach einer Erneuerung der offiziell unterdrückten Aktivitäten von Vereinigungen entstand. Zu jener Zeit standen materielle Interessen nicht sehr im Vordergrund und spielten eine deutlich untergeordnete Rolle, wichtig vor allem waren Raum zur individuellen Verwirklichung, die Anknüpfung einer neuen Beziehung zum Vermächtnis der modernen Kunst. Die Moderne wurde von der staatlichen Politik jedoch nur mißtrauisch akzeptiert und der Modernismus als historisch überlebt bezeichnet, als hinsichtlich seiner Entwicklungsfähigkeit nicht zukunftssträchtig also. Es ging um die kuriose Konzeption einer kulturellen Diskontinuität, um die Bemühung, die natürliche Schaffensfolge zu leugnen, bei welcher das Neue immer als Antwort auf einen Impuls des Alten entsteht.

Unter der künstlich glatten Oberfläche konformer Ausstellungen existierte jedoch sowohl in der tschechischen als auch in der slowakischen Kunst das Bewußtsein von etwas völlig Gegensätzlichem: man rekonstruierte verschüttete Traditionen und suchte Vorgänger und Vorbilder, und zwar nicht nur heimische, sondern vor allem

weltweit anerkannte. Dann blickte man - teils auch aus taktischen Gründen - am meisten an denen empor, die entweder direkt die politische Linke vertraten, oder ein deutliches Interesse an sozialen Bewegungen zeigten. Aus diesem Grund war um das Jahr 1955 vor allem Picasso in der Tschechoslowakei die größte Autorität, mit ihm jedoch auch Léger, Fougeron oder Riviera, und erst nach und nach wurden dann der Expressionismus und einige postimpressionistische Tendenzen akzeptiert. Man schrieb jedoch ständig von einer "Desintegration" des Kubismus. Am längsten stand der Surrealismus auf dem Index, sicherlich auch wegen seinem offenen Subjektivismus, aber vor allem deswegen, weil in den Manifesten seiner Protagonisten eine "deviante Revision des Marxismus" enthalten war, obwohl er paradoxerweise in den intellektuellen Werkstätten der utopischen Bewunderer des Kommunismus entstanden war.

Kubiček bewegte sich im Rahmen der Brünner Gruppe weg von Matisse und rückte näher zu Picasso. Die sechziger Jahre trugen ihn jedoch um ein bedeutendes Stück weiter - zu einer radikalen Verallgemeinerung der Erscheinung, zu einer systematischen Erforschung der Ausdrucksmöglichkeiten der künstlerischen Formen und zu einem Bildverständnis, das das Bild als neue Realität mit eigener Legitimation betrachtete. Gemeinsam mit ihm konzentrierten sich noch weitere Maler dieser Vereinigung auf das selbe Ziel - außer dem bereits erwähnten Matal waren dies noch Vladislav Vaculka, Vladimír Vašíček und später auch Pavel Navrátil und der Bildhauer Karel Hyliš.

Die von der Gruppe leidenschaftlich geführten Diskussionen über die Natur der Formen und über ihre autonome Rolle in der Kunst kamen dem intellektuell orientierten Kubiček entgegen. Er traf dabei nicht nur unter den erwähnten Malern auf gebildete Diskussionspartner, sondern auch in einem Häuflein Architekten, das sich ihnen anschloß (Ivan Ruller, Zdeněk Řihák u.a.) und dann vor allem unter den Kunsthistorikern, die durchweg die Brünner Universität besucht hatten (Zdeněk Kudělka, Jaromír Zemina, Petr Spielmann). Als Repräsentanten einer undogmatischen Kunsttheorie schrieben sie die häufig fast programmatischen Einleitungstexte für die Ausstellungskataloge der Gruppe zu den Ausstellungen in Prag (1957, 1964), Brunn (1958, 1963) und schließlich in Krakau (1965). Einer der dramatischsten Momente im Leben der von Matal und Kubiček gegründeten Gruppe war die Teilnahme an einer umfangreichen Ausstellung im Brünner Haus der Kunst, die im April 1963 unter dem Titel "Brünner Künstlergruppen in Konfrontation" stattfand und die erste mährische Manifestation der damals noch mit einem Tabu belegten abstrakten Malerei darstellte.

Jánuš Kubiček stellte auf der "Konfrontation" einen Zyklus von Bildern aus, die überwiegend mit der Enkaustik-Technik gemalt worden waren. Am Motiv von Frauenfiguren (darin waren seine Arbeiten immer noch figurativ) erprobte er gründlich die polaren Kategorien der physikalischen Bewegung der Materie - nämlich Bewegung und Ruhezustand. Die sieben dort veröffentlichten Arbeiten repräsentierten das Schaffen der zwei vorhergehenden Jahre und gaben Zeugnis ab von einer endgültigen Loslösung des Künstlers von der sinnlichen Wirklichkeit, die nach und nach zu einem lediglich unsichtbaren Ausgangspunkt für die immer mehr analytischeren Kompositionen des Malers werden sollte. Das konkrete Ausgangsmotiv wandelte sich in ihnen allmählich zu einer abstrakten Struktur von ganz und gar eigenständigen künstlerischen Formen. Die dreidimensionale Wirklichkeit wurde in planimetrische Kompositionen übertragen, in denen der Künstler sachte und analytisch die autonomen Gesetzmäßigkeiten des "Bildfeldes" erforschte. Die dynamischen Konfigurationen der Bewegungen werden am Schluß des Zyklus abgewechselt von mehreren Bildern zum Thema der Ruhe. Diese nehmen die Rückkehr zur Problematik des statischen Bildes des sachlichen Stillebens vorweg, die dann für die anschließende Schaffensperiode des Künstlers charakteristisch ist.

Den Endpunkt des besagten Prozesses erreichte Kubiček fünf Jahre später. In einer Einzelausstellung in der Galerie Jaroslav Král (Brunn 1969) war zwar eine neue Tendenz zum Stilleben zu erkennen, gleichzeitig jedoch auch die konsequente Einhaltung einer Distanz zur erscheinenden Wirklichkeit und ein spezifisches "Gefühl der Dinge". Das sachliche Motiv bildet hier nämlich lediglich einen unterstützenden Ausgangspunkt für seine Malereien, in denen er sehr deutlich ein "schönes Bild" anstrebt und um Formvollkommenheit und handwerkliche Perfektion bemüht ist. Jene teils durch die kompositionelle und formale Reinheit der Bilder von Ben Nicholson inspirierte Periode stellt in der Kunst Kubičeks einen der Höhepunkte dar.

Vor dem Hintergrund der riesigen Flut informaler und strukturaler abstrakter Arbeiten, die damals die Ateliers der tschechischen Künstler überschwemmte, wirkte Kubiček wie eine Einzelercheinung, die von der Sehnsucht getrieben der von ihm in der maximalen Reinheit jedes Details der Bildfläche gesehenen Schönheit Ausdruck zu verleihen bestrebt war. Hierfür den Begriff "kultivierter Malstil" zu verwenden würde nur das Äußerliche und die Oberfläche erfassen. Kubiček wurde nämlich nicht geleitet von der reinen sinnlichen Qualität der formgebenden Bildelemente, sondern strebte eine Enthüllung ihrer spezifischen geistigen Qualität an. Ein Bild zu schaffen bedeutete für ihn gleichzeitig auch den Prozeß, dessen philosophische Substanz zu konstituieren. An diesem Punkt hätte er seine künstlerische Entwicklung zum Stillstand bringen können. Mit den erreichten Ergebnissen hätte er sich zufrieden zurücklehnen können, denn der knapp fünfzigjährige Maler hatte (nach mehr als drei Jahrzehnten konzentrierter Arbeit) ein Ziel erreicht, nach dem sich viele ergebnislos sehnten: er vermochte ein Bild nicht nur schön, sondern auch tiefgründig und gedankenreich zu malen, wofür ihm schließlich auch öffentliche

Anerkennung zuteil wurde. Er verhielt sich jedoch genau umgekehrt: er ließ sich Skiras Veröffentlichung über die paläolithische "Galerie" in Lascaux aus und entschied sich dazu, die Malerei sozusagen von Null an neu zu erforschen, nämlich direkt an der Quelle ihres frühesten Ursprungs.

SUCHE NACH GEWISSHEIT



Jánuš Kubíček ist unzweifelhaft ein analytischer Künstler, dessen Schaffen auf Überlegung und Analyse, somit größtenteils auf Intellekt basiert. Das ist all jenen bekannt, die sich mal mit ihm über Kunst oder über seine eigenen Bilder unterhalten haben (es existiert eine Reihe veröffentlichter Interviews mit ihm). Das ist jedoch auch demjenigen klar, der ganz einfach seine Werke betrachtet. In diesem Zusammenhang stellt sich zwingend die grundlegende Frage, bis zu welchem Maße die Malerei auf rationale Überlegung aufgebaut werden kann und inwieweit es möglich ist, eine komplexe, emotionale und intuitive Betrachtung über den Menschen, d. h. das "nicht Greifbare", was das eigentlich Wesentliche aller Kunst ausmacht, unter der Kontrolle des Verstandes Gestalt annehmen zu lassen?

Kubíček's Kritiker gingen diesem Problem nach und fragten, ob sein Werk durch eine ständig dominante intellektuelle Kontrolle nicht zu künstlich und schließlich zu wenig künstlerisch würde. In jeder allzu extremen Konzeption künstlerischer Arbeit steckt eine gewisse Gefahr: ebenso wie eine einseitig sinnliche (zur Beschreibung verleitende) und einseitig gefühlsbetonte (von Disziplinlosigkeit bis zum Chaos führende) Haltung entstehen kann, droht dem Schaffen auch eine Verabsolutierung des Intellekts. Nur daß auch hier wie in so vielerlei Hinsicht alles eine Frage des Maßes ist: nicht der Verstand, die Sinne oder Gefühle selbst sind es, die der Kunst gefährlich werden können, sondern allein ihre außer Kontrolle geratene Dominanz. Glücklicherweise war Kubíček nie ein fanatischer Verfechter irgendwelcher Philosophien. Schon allein die Tatsache, daß er einst bei van Gogh begann, sich dann sehr gründlich und lange mit Cézanne, Matisse und Braque beschäftigte und schließlich Kupka sehr nahe stand, läßt ihn eher als sanften Harmoniestifter, denn als militanten Verteidiger strikter Konzeptionen erscheinen. Ein überzeugender Beweis für Kubíček's Streben nach Gleichgewicht ist sein Verhältnis zu Picasso. Dieser französische Spanier wurde zu einem Schlüssel, mit dem Dutzende von Künstlern sich den Weg öffneten, der hinter die Grenzen der rein sinnlichen Malerei führt. Auch die erwähnte Brünner Gruppe, in der Kubíček für lange Zeit mit Leib und Seele verankert war, hat sich gründlich mit Picasso beschäftigt. Davon zeugen sowohl die Katalogtexte der Gruppe, als auch die Werke ihrer Protagonisten. Und gerade "durch Picasso" unterschied sich Jánuš Kubíček von den übrigen Mitgliedern der Gruppe, insbesondere von Bohumír Matal, der ihm einst am nächsten gestanden hatte. Die kompakte, kühne Umrißlinie, die das Format mit einer Eigengesetzlichkeit rhythmisiert und die Picassos Markenzeichen der vierziger und fünfziger Jahre war, hat sich in Kubíček's Werk nie vollkommen durchgesetzt. Sie wurde vielmehr bald von dem Licht verdrängt, und beinahe illusionistische Valeurs störten zusammen mit einem geteilten Malstil die Oberfläche der Malerei so, daß die zeichnerischen Elemente nie vollständig überwogen, sondern vielmehr die malerischen und pittoresken in den Vordergrund rückten. Hält man die Zeichnung für den äußeren Ausdruck einer Bildkonstruktion, dann ist Kubíček lediglich "von unten her" ein Rationalist, nämlich bei der räumlichen Anlage des Kompositionsrahmens des Formats. "Von oben her" tendiert er dann zur Intuition und zu Eindrücken, und wehrt sich auch nicht gegen eine spontane Stimulierung der Sinne oder eine Heranziehung von farbigem Licht, durch welches er subtile visuelle Effekte erzielt.

Der Kritiker und Kubíček-Kenner Zdeněk Kudělka hat einmal geschrieben, daß das Wesen dessen Strebens der Wille sei "Gewißheit zu erlangen". Das hängt zweifellos damit zusammen, daß Jánuš Kubíček eigentlich immer so künstlerisch arbeitete, als ob er außerhalb der Hauptkunstströmungen seiner Zeit stünde. Obwohl es heute auf den ersten Blick so scheint als ob er ein klassischer Bekenner der abstrakten Malerei sei (und zwar vor allem ihres musikalischen, subjektiv romantischen Zweigs), entdecken wir bei näherem Hinsehen Verschiebungen, die ihn außerhalb ihrer dominanten Strömung ansiedeln. Als Maler der Ruhe und des Intimen gelangte er über das Stilleben, das Porträt und die Figurenkompositionen zur abstrakten Malerei und wandte in einer immer schneller werdenden Hetze nach Ausdruck sein Interesse den langsamsten Maltechniken zu, wie die Öltemperamalerei und die Enkaustik es waren. Er ließ sich durch keine der Tendenzen der Kunstwelt der vorhergehenden Jahrzehnte stören und lebte lieber in freiwilliger Isolation, im Vertrauen auf die Überzeugung, daß es in der wahren Kunst nie einen Grund für Unruhe gebe.

Wenn wir heute Kubíček's Werk aus der Distanz eines relativ großen Zeitraums überblicken, müssen wir festhalten, daß es im traditionellen Sinn des Wortes klassisch ist: und zwar in dem Streben nach Gleichgewicht

und Ordnung und im Bemühen um die Verwirklichung des Einzigartigen im Rahmen des Allgemeingültigen. Darin suchte Jánuš Kubiček mehr als ein halbes Jahrhundert lang jenen Stein der Weisen, den man bezeichnen könnte als Vollkommenheit, Untrüglichkeit, Gewißheit. Zur Verwirklichung eines solchen Programmes hatte er sich nicht gerade die günstigste Zeit ausgewählt. Das Zuverlässige und Vollkommene läßt sich in solchen Epochen suchen, die stilbildend waren, und selbst in ihnen nur mit gewissen Einschränkungen. Die Gewißheiten hatten jeweils nur so lange Gültigkeit, solange die stilistische Verbindlichkeit souverän an der Macht war und solange sie steigende Tendenz aufwies. Selbst Jánuš Kubiček war bewußt, daß es in der Kunst keine Gewißheit geben kann und daß dies nicht nur für die Werke unseres Jahrhunderts Gültigkeit hat. Er wußte ebenfalls, daß gerade das die ewige Faszination der Kunst ausmacht, daß sie nichts Endgültiges, sondern lediglich jeweils eine relativ stabile Phase ihres unaufhörlichen Wandels anzubieten hat. Kubiček begab sich trotzdem auf die Suche nach Gewißheiten. Er wurde geleitet von einer Sehnsucht, die stärker war als das Warnen der Skeptiker, die die behexende Kraft der schöpferischen Suche selbst nie erfahren haben.

Im Übrigen können die Wege auf der Suche nach Gewißheit sehr unterschiedlich aussehen: es genügt, sich bewußt zu machen, wohin diese Reise für Cézanne geführt hat und wohin für Matisse, für Mondrian und Malewitsch, wohin für Klee oder Kandinsky. Auch Jánuš Kubiček war konsequent, er ging jedoch nicht in die Extreme. Immer wenn es den Anschein gab, er werde von den Verführungen der reinen Form mitgerissen, kehrte er zumindest mithilfe des Titels zum natürlichen Modell zurück, und selbst dort, wo er das Bild in einem non-illusionistischen Raum aus voneinander unabhängigen Formen komponierte, kommt letztendlich immer irgendein Bezug zum Organischen zum Ausdruck. Gerade dieses Organische ist ein Charakteristikum, das von Ordnung bzw. Anordnung (zur Organisation also) sowie von Lebendigkeit und Wandelbarkeit (zum Organismus also) gleich weit entfernt ist.

DIE GESETZE DER GEHEIMNISVOLLEN NOTWENDIGKEIT

Das Thema, das sich durch das ganze Werk Kubičeks zieht, ist das des Ateliers. Frühe Stilleben wurden genauso in es hineinkomponiert wie anfängliche Figurenzyklen. In den sechziger Jahren gipfelt es in einer Serie von Bildern, die das Interieur der Werkstatt des Künstlers in den verschiedensten Aspekten erkunden: einmal der konkreten Situation des Ortes Rechnung tragend (Atelier mit Staffelei), ein andermal in viel allgemeinerer Hinsicht (Licht im Atelier, Winter im Atelier, Atelier /Dämmerung/). Die Bilder sind häufig völlig losgelöst von einem konkreten Motiv und werden von uns unabhängig von ihrem Titel als reine abstrakte Werke wahrgenommen. Form und Farben sind hier die alleinigen Träger der "Ausdrucksfunktion"



des Bildes. Vergewenärtigt man sich, daß viele dieser Arbeiten zu einer Zeit entstanden, in welcher weltweit eine neue Figuration im Kommen war, erkennt man erneut seine besonnene Beharrlichkeit und sein Vertrauen auf die Kraft der Form als Träger der ersten und auch letzten Bedeutung des Bildes.

Linie, Farbe, Licht und Raum sind für Kubiček Realitäten sui generis. Er versteht sie nicht allein als Substitute dessen, was vom Auge aus der objektiven Welt selektiert wird, sondern sieht in ihnen ebenso Mittel, durch welche das Bild zur Objektivität zurückfindet. Die plastischen Formen haben in seinen Bildern für gewöhnlich zwei Funktionen: sie dienen als Zeichen der Erscheinungen, die in der von den menschlichen Sinnen erfassbaren Umgebung existieren, sind aber gleichzeitig auch konkrete Entitäten, die in einem Bild als vollwertiges Seiendes mit eigenem Bezug und eigener Gesetzmäßigkeit wirken. Henri Matisse schrieb einst, daß man die Objekte lange studieren müsse, bis man ihre Zeichen entdecke und etabliere. Auch Kubiček versuchte, diese essentiellen über die Natur hinausgehenden Zeichen zu entdecken, er suchte aber darüber hinaus auch solche, die nicht nur ad hoc etabliert wurden, um kurzfristig genutzt werden zu können, sondern dauerhaft auf den Erfahrungen vieler Malergenerationen basieren. Matisse war in dieser Hinsicht skeptisch, denn für ihn wurde ein Zeichen durch dessen augenblicklichen Gebrauch definiert und hatte über diesen Gebrauch hinaus keine Bedeutung. Kubiček verstand demgegenüber plastische Zeichen als Schrift, als Kommunikationsmedium, worauf der Betrachter vorbereitet und wozu er erzogen werden kann.

Die Wirkung der Farben in Kubičeks Bildern ist nie Selbstzweck (als Timbre etwa), die Farben sind in erster Linie vielmehr eine Funktion des Lichtes. Obwohl der Maler in Bezug auf die Formen und ihre Umgebung immer um die exakte "Plazierung" einer Farbe bemüht war, ist die endgültige Lösung keine stereotype verbindliche, sondern immer abgeleitet von der Kompliziertheit der vielen gemeinsamen, meist nur erahnten und empirisch ertasteten Beziehungen. Diese komplizierte Kubiček darüber hinaus noch dadurch, daß er nicht mit einer homogenen Farboberfläche arbeitete, sondern mit einer geschichteten Malerei, deren vibrierende "Atmosphäre" bisweilen rein

optischen, meist jedoch auch psychologischen Ursprungs ist und auf benutztem Material (z. B. Wachsmalerei) bzw. Malstil basiert, oder durch die thematischen Anforderungen bedingt wird (Atelier /Atmosphäre/, Atelier abends, Atelier /Dämmerung/). Die konstruktive Abstraktion, d. h. die rationale Malerei, arbeitet überwiegend mit dem Farbton (mit einer koloristischen Qualität also) und vermeidet Valeurs, weil die Lichtqualität einer Farbe kaum bestimmbar und nicht meßbar ist. Die Oberfläche einer exakt definierten Form stellt (laut Arnheim) in der Struktur eines Bildes einen eigenen Wert dar, sie trägt den Farbton, mit dessen Hilfe dann ihr "Abheben" bzw. ihre "Stofflichkeit" entsteht. Die Valeurs bringen jedoch etwas mit sich, was überdies auch "Stimmung" hat, was in dem Bild Unruhe und Instabilität bewirkt und sich deshalb so schwer in die kompositorisch angeordneten Beziehungen eingliedern läßt. Das Licht birgt gewisse Überbleibsel von etwas Romantischem, etwas Verschleiern und zugleich Enthüllendem. Das Licht hat sein Gegenstück im Schatten, der geheimnisvoll und verhüllend ist, und der, falls er nicht nur den Helligkeitsgrad einer Farbe darstellt, Formen auflöst und sie mit etwas Immateriellem, Fluidem und nicht Greifbarem verhüllt. Und gerade ein solches Helldunkel finden wir bei Kubiček, dies nicht nur im Zyklus Ateliers, sondern auch in Bildern mit weniger konkreten Themen. Hier haben wir ein weiteres Zeugnis dessen, wovon bereits die Rede war: nämlich daß dieser Künstler sich in jedem Bild Raum vorbehält für Bewegung, d. h. die unerläßliche Spanne an Freiheit, die Veränderung, Verschiebung und Modifizierung ermöglicht.

In Kubičeks Arbeiten der letzten zwanzig Jahren, seien es Gemälde oder Graphiken, wurde ein für die klassische Moderne sehr wichtiges Charakteristikum immer intensiver: alle Teile des Formates verfügen über ihr eigenes "dynamisches Gewicht", es existiert keine neutrale Zone, kein sekundärer Plan, der die übrigen Kompositionselemente lediglich abstimmen und harmonisieren würde. Alle Abschnitte im Innern des Bildrahmens sind bedeutungstragend, auch das, was für gewöhnlich nur als Hintergrund angesehen wird, wird gegenständlich und bekommt die gleiche Rolle zugewiesen wie jedwede andere große oder kleine Fläche bzw. Form. Damit soll nicht gesagt werden, daß die Hierarchie der Raumfelder dadurch verloren gegangen wäre, daß alles gegeneinander austauschbar ist. Kubiček respektiert die Übergeordnetheit eines oder mehrerer Fokusse indem er die zentralen Punkte, die Schnittpunkte und dominanten Stellen definiert, ebenso existent ist hier eine "Konvergenz der optischen Bildachsen". Er behandelt jedoch jeden Teil, jede entlegene Ecke der Leinwand wie ein wichtiges Element und weist ihm bei der Aktivierung der Augen des Betrachters die ihm jeweils zukommende Bedeutung zu.

Auf vielen seiner Bilder ist - bis hin zu den Arbeiten des letzten Zyklus - Kubičeks fortwährendes Interesse am Beispiel der großen Persönlichkeiten der europäischen Malerei zu erkennen. Mit fortschreitendem Alter waren dies bereits nicht mehr van Gogh bzw. Picasso, sondern eher die Meister des "großen Gleichgewichts" - von Poussin bis hin zu Klee. Mit diesen verband ihn ein tiefer Glaube an die Harmonie des Bildes, dessen Sinn nicht außerhalb desselben liegt, sondern ausschließlich und allein in seinen eigenen, spezifischen Gesetzmäßigkeiten.

In der tschechischen Malerei hatte Jánuš Kubiček ebenfalls seine bedeutenden Vorbilder. Er brachte dem Werk František Kupkas Aufmerksamkeit entgegen und war ein sensibler Kenner des großen Analytikers des tschechischen Kubismus Bohumil Kubišta. Im Brüner Kreis verspürte er eine Affinität mit dem originellen Vertreter des Orphismus František Foltýn und in den letzten Jahrzehnten näherte er sich auch immer stärker dem Werk des philosophischen Melancholikers Bohdan Lacina an. Zunächst unbemerkt, trafen sich Lacina und Kubiček während des Nachdenkens über Malerei - jeder in eine andere Richtung gehend und von woanders her kommend - an einem gemeinsamen Punkt. Beide nabelten sich ihr ganzes Leben lang von der Nabelschnur ab, die sie an die natürliche Schönheit band, um schließlich dahin zu gelangen, zur Transzendenz strebenden abstrakten Formen Bedeutung zu verleihen.



Die Atelierbilder, die Bilder mit antiker Thematik (Laokoon) und auch die Gemälde, die von den Werken ihm geistig nahestehender Künstler inspiriert worden waren, entstanden zu einer Zeit, als die tschechische Kunst nach dem Einmarsch der Sowjets 1968 unter dem Druck der sogenannten Normalisierung stand. Damals war das Atelier für eine Reihe von Künstlern der einzige Ort, an dem sie frei sein und sich dem "Inneren" eines Bildes zuwenden konnten, und gleichzeitig auch Symbol für den Protest gegen den von außen ausgeübten Druck der Ideologie einer besseren Zukunft.

Als für den Künstler das siebte Lebensjahrzehnt anbrach, meldete sich seine Krankheit in immer stärkerem Maße. Diese bewirkte, daß er sich bereits mit 65 Jahren freiwillig auf das Ende seiner künstlerischen

Laufbahn vorbereitete. Nach und nach räumte er sein Atelier, in dem er 35 Jahre fruchtbaren Schaffens verbracht

hatte. Seine letzten Bilder sind weniger konzise, Farben und Formen akkumulieren sich in ihnen ohne die früher so asketisch strenge Ordnung. Auch die Themen verzeichnen den ernsten Ton einer Lebensbilanz: zunächst in dem Bild Atelier (Dämmerung), dann in Gerümpel und schließlich in Das letzte Ufer, das zum Werk des Malers den Epilog bildet. Wie viele Künstler des reinen Sehens bestätigt auch Kubíček die von Clive Bell vor über einem halben Jahrhundert gemachte Erkenntnis, daß noch nicht einmal scheinbar völlig abstrakte Formen aufhören, aufregende Bedeutungen zu vermitteln, solange ihre Konzeption auf souveränen künstlerischen Positionen basiert und das Siegel individueller "Gesetze der geheimnisvollen Notwendigkeit" trägt.

Übersetzung: Bernd Magar