

Maria Mirtschin

Jan Buck und die Moderne Dem sorbischen Maler zum 90. Geburtstag

Betrachtet man die malerischen Werke von Jan Buck¹ unter dem Gesichtspunkt des Verhältnisses zur Moderne, so kommt man kaum umhin, etwas zu seiner Herkunft zu sagen.² Dem 1922 in einer sorbischen Familie im katholischen Nebelschütz Geborenen, die Mutter hat ihr ganzes Leben die Tracht getragen, ist das Sorbische im tatsächlichen Sinne Muttersprache. „Das Credo meiner Arbeit ist die Lausitz mit all ihren Zwischentönen. Bei jedem Motiv, das ich male, fühle ich sorbisch.“³ Das ist alles andere als ein Lippenbekenntnis. Es hatte auch etwas mit seiner Verwurzelung im sorbischen Milieu zu tun, dass Buck sehr früh auf die klassische Moderne, die Kunst zwischen Impressionismus und den anderen „Ismen“, verwiesen wurde, mit der er sich dann sein ganzes Lebens lang auseinandersetzen sollte. Vergleicht man Bucks Werdegang mit den Viten anderer Künstler im Osten Deutschlands, die ihre Laufbahn nach dem Zweiten Weltkrieg begonnen haben, so ist sein Weg nicht unbedingt die Regel. Was aber hat dies mit der Verwurzelung im sorbischen Milieu zu tun? Das Sorbentum war und ist, vielleicht für immer, für die betroffenen Künstler auch ein Kreuz. Der sorbische Lyriker Kito Lorenc hat das mit dem Begriff des „Traumas einer exklusiv nationalen Verpflichtung“⁴ beschrieben, welche auf sorbischer Kunst und den sorbischen Künstlern lastet. Moderne Kunst ist durch ständige Innovation und durch den Bruch mit den Normen geprägt. „Der Moderne in der Kunst glaubt an die Kreativität. Seine Kunst ist ihm nicht Darstellung und Anwendung ewiger Gesetze oder Harmonien, sondern Ausdruck dessen, was aller Vergegenständlichung unendlich überlegen ist, der Subjektivität. Für ihn gibt es keine Klassiker, sondern Genies, bei denen er aber keine Technik studieren, sondern nur zu eigener Genialität inspiriert werden kann.“ Ulrich Steinvorth formulierte dieses Phänomen 1990 verallgemeinernd in seinem Buch „Klassische und moderne Ethik“⁵. Dazu steht das Sorbische in einem strukturellen Kontrast, weil es hier auf Bewahrung einer bestimmten Tradition in Sprache, Denken, Lebensart ankommt. Wir wissen, dass sich die sorbische Kunst mit ihrem Hauptvertreter Měrcin Nowak-Njechorński in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gehalten hat, indem sie sich an einer sehr konservativen Bildsprache, die an Phänomenen der Volkskunst bzw. dem, was man dafür hielt, an der Stil- und Heimatkunst orientierte. Jan Buck brachte hier etwas Neues ein, etwas, das in seiner Konsequenz der Ausbruch aus der sorbischen Exklusivität und der Anschluss an die moderne Kunstentwicklung war. In der sorbischen Literatur hatte sich übrigens schon früher ein vergleichbarer Prozess vollzogen. Dafür stehen Namen wie Jakub Bart-Ćišinski, Jurij Chěžka, nach dem Zweiten Weltkrieg folgten dieser Tradition Kito Lorenc und Jüngere.

¹ Sorbische Form des Namens: Jan Buk

² Vgl. dazu: Maria Mirtschin: Der Maler Jan Buck, Bautzen 1992, S. 5–8; Dies.: Jan Buck. Malerei, [o. O.] 2002, S. 5–10

³ Zit. nach: Der Maler Jan Buck, S. 6

⁴ Kito Lorenc: Sorbisches Lesebuch/Serbska čitanka, Leipzig 1981, S. 6

⁵ Ulrich Steinvorth: Klassische und moderne Ethik. Grundlinien einer materiellen Moraltheorie, Hamburg 1990, S. 57

Jan Buck begann 1947 auf Anraten des damaligen Domowina-Vorsitzenden Pawoł Nedo eine Ausbildung am Lyzeum für Bildende Künste in Wrocław. Von 1949 bis 1950 setzte er sein Studium an der dortigen Hochschule für Bildende Künste fort. Diese Zeit bleibt für Buck von lebenslanger Bedeutung. Die slawisch-polnische Umgebung dieser ersten Studienjahre trug dazu bei, das sorbische Selbstverständnis und Selbstbewusstsein, ein sein Lebenswerk prägender Akzent, zu festigen. Buck erlebte das pulsierende geistige Leben im kriegszerstörten Wrocław der Nachkriegsjahre, dazu die im Lehrbetrieb des Lyzeums und an der Kunsthochschule praktizierten anregenden Methoden des Studiums, den Kontakt zur europäischen Moderne, den er in den polnischen Museen fand, aber auch bei seinen unmittelbaren Lehrern.

Schon am Lyzeum wurde er von Künstlern unterrichtet, die, wie die polnische Kunst damals überhaupt, stark in der westeuropäischen, vor allem französischen Tradition standen. Nach zweijähriger Ausbildungszeit legte Buck 1949 das Abitur ab. Zum Lehrerkollegium des Lyzeums gehörten neben den üblichen Fachlehrern auch Maler und Bildhauer. In besonderer Erinnerung blieb ihm der erste Direktor der 1946 gegründeten Schule, Stanisław Kopystyński. Er hatte in Krakau und Warschau Malerei und Grafik studiert. Seine Landschaftsdarstellungen standen unter dem Einfluss des französischen Impressionismus und zeitweise auch des Pointillismus.

Während die Moderne in Europa um das Jahr 1870 ihren Ausgang nahm, entwickelten sich in Polen zur Zeit der Jahrhundertwende und in den Jahren des Ersten Weltkriegs Impressionismus, Sezessionismus, Realismus und Symbolismus gleichzeitig. Großen Einfluss auf die polnische Kunst hatten die verschiedenen polnischen Künstlervereinigungen sowie die Kunsthochschulen in Krakau und Warschau. Neben diesen alten Kunstzentren entstanden nach dem Zweiten Weltkrieg weitere in Łódź und Poznań. In den 1920er-Jahren setzte sich die Vielfalt der Richtungen in der polnischen Kunst fort und sie durchlief ständige Wandlungen.

Auch nach 1945 hielt die polnische Kunst mit der internationalen Entwicklung Schritt und vermochte zudem Eigenes beizusteuern. Wie anders der Geist war, der auch in sozialistischer Zeit in der polnischen Kunst herrschte, wird dadurch deutlich, dass beispielsweise die kunstgeschichtlichen Exkursionen an den DDR-Kunsthochschulen, wenn die Kunst des 20. Jahrhunderts auf dem Lehrplan stand, nach Łódź führten, weil im dortigen Museum die westeuropäische Moderne zu sehen war, die man im Osten Deutschlands vergebens suchte. Auch Bucks Lehrer an der Hochschule, zu denen u. a. Emil Krcha und Hanna Krzetuska gehörten, bekannten sich zur Notwendigkeit des Wandels der künstlerischen Ausdrucksformen, um auf die Veränderungen der Wirklichkeit zu reagieren. Hanna Krzetuska hatte in den 20er-Jahren an der Freien Schule für Malerei und Zeichnung „Ludwik Mehoffer“ in Kraków studiert. In den künstlerischen Kreisen dieser Stadt wurden zu jener Zeit Tendenzen der Malerei diskutiert, die auf die Erfahrungen der Impressionisten, Fauvisten, den Kreis der École de Paris zurückgingen. Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass in der Freien Schule, an der Krzetuska studierte, der Geist des Postimpressionismus herrschte. Als Vorbilder galten demzufolge Pierre Bonnard, Henri Matisse und Cézanne. In der Nachkriegszeit hat Krzetuska die früheren Tendenzen mit einer stärkeren Synthese der Form fortgeführt, seit den 60er-Jahren dann konsequent abstrakt.⁶ Auch Emil Krcha, dessen Œuvre hauptsächlich Still-

⁶ Vgl. dazu: Hanna Krzetuska. *Malarstwo. Ministerstwo Kultury i Sztuki, Związek Polskich Artystów Plastyków, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych* (Hg.), Warszawa [o. J.]

leben und Landschaften umfasst, hielt sich über mehrere Jahre in Paris auf, bevor er 1945 seine Professur an der Hochschule in Wrocław antrat.

Der Begriff der Moderne wird nach wie vor uneinheitlich gebraucht, nicht nur in der Philosophie und den Sozialwissenschaften, sondern auch in den bildenden Künsten. In unserem Zusammenhang bezieht sich der Terminus auf die sogenannte klassische Moderne. Sie bezeichnet die Vielfalt heute noch als bahnbrechend angesehener heterogener Stilrichtungen in den bildenden Künsten, also die historischen Avantgarden seit dem Impressionismus in den 70er-Jahren des 19. bis zu den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Modernität ist dabei nicht auf einen Nenner zu bringen. Die Unterschiede von Expressionismus, Kubismus, Konstruktivismus, Futurismus, Dada oder Surrealismus belegen dies. Die Moderne der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts ist inzwischen kanonisiert und allgemein hoch angesehen. Die Rezeption zeitgenössischer Kunst dagegen trifft seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf Schwierigkeiten, obgleich sie eigentlich das fortsetzt, was die europäische Moderne von Anfang an kennzeichnet: Es ist der Anspruch, eine zeitgemäße künstlerische Sprache zu finden und den gesellschaftlichen Umwälzungen Rechnung zu tragen. Auch Rückgriffe können sich mit dem Anspruch des Neuen formulieren. Die späteren Werke Bucks, etwa seit den 80er-Jahren, lassen sich mit den avantgardistischen Strömungen in der europäischen und deutschen Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vergleichen. Von Heinrich Klotz wurde in den 90er-Jahren der Begriff der Zweiten Moderne eingeführt, der den Zeitraum von der Mitte bis zum Ende des 20. Jahrhunderts umfasst. Die Zweite Moderne ist Ausdruck inhaltlicher wie formaler Veränderungen der Kunst im Zuge der Globalisierung. Vereinfacht ausgedrückt ist es eine radikalisierte Moderne, in der auch die Autonomie des Individuums an Bedeutung gewinnt.

Auf die weltoffene künstlerische Ausbildung in Wrocław folgen Bucks Dresdener Jahre. Im Oktober 1950 setzt er auf Anraten von Domowina-Funktionären sein Studium an der Hochschule für Bildende Künste in Dresden fort. Hier erwarten ihn formale Pflichtübungen in der mehrfigurigen Komposition und Debatten über den „sozialistischen Realismus“. 1953 kehrt er mit dem Diplom in der Tasche nach Nebelschütz zurück, siedelt sich aber bald für Jahrzehnte in Bautzen an. Er wird Mitglied des Arbeitskreises sorbischer bildender Künstler. Die sorbische Kunst dieser Jahre wurde, wie alle Kunst in der damaligen DDR, ideologisiert und mit nichtkünstlerischen Forderungen überfrachtet. Mit dieser Situation musste Buck fertig werden. Auch bei ihm blieben Kompromisse nicht aus, die zu konzeptionellen Unschlüssigkeiten führten.

Man kann die ersten Jahrzehnte des Schaffens von Jan Buck als einen Prozess charakterisieren, in dem er sich mehr und mehr aus diesen Abhängigkeiten herausarbeitete. In den 70er-Jahren fand dieser Prozess einen relativen Abschluss. Der innere Prozess ging äußerlich einher mit der endgültigen Loslösung aus den Lehramtsverpflichtungen. Buck war von 1956 bis 1976 Kunsterzieher an der Sorbischen Oberschule in Bautzen. Von nun an, er hatte inzwischen das fünfte Lebensjahrzehnt überschritten, galt seine ganze Konzentration seiner eigentlichen Berufung, der Malerei.

Eine wichtige Etappe war für Buck die Mittelasienreise 1973, auf der er sich frei malte, den intensiven Licht- und Farberlebnissen Gestalt gebend. Der Impressionismus lebte in diesen Arbeiten mit seinem pleinairistischen Ansatz nach, mit der Spontanität der Wiedergabe einer Augenblickswirkung. Das Erlebnis der exotischen südlichen Landschaft mit ihren ungewöhnlichen Farben und extremen Beleuchtungen war der Auslöser für etwas Neues in Bucks Kunst, sozusagen ein Katalysator, der etwas freisetzte, was im Grunde schon vorhanden war. Bald war Buck nicht mehr auf den exotischen Gegenstand angewiesen. Er fand ähnlich extreme Licht-, Form- und Farb-

erlebnisse nun auch in der heimatlichen Landschaft, den Lausitzer Steinbrüchen und Bergbaulandschaften.

Cézanne gilt als der Vater der modernen Kunst. Für Gottfried Böhm ist er der „Leuchtturm“, der am Vorabend des Kubismus und der Abstraktion seine revolutionären Signale aussandte.⁷ Viele Künstler haben sich bis in die jüngste Gegenwart nachdrücklich auf ihn bezogen. Stellt man Buck Cézanne gegenüber, dann sollen keine theoretischen Brückenschläge konstruiert werden, sondern die Evidenz der unmittelbaren Anschauung sollte überzeugen. All diese Vergleiche beschränken sich allerdings kaum auf formale Analogien oder stilisierte Übernahmen. Es geht immer um das Sehen selbst. Das Malen wird nicht länger als Vorgang verstanden, der lediglich die Oberfläche der Dinge abbildet. Aus den Anstößen, die von Cézanne ausgehen, leiteten sich für Künstler späterer Generationen, so auch für Buck, unterschiedliche Konsequenzen ab. Die Kunst Cézannes war ein unausschöpfliches Reservoir. Gerade darin zeigt sich die anregende, exemplarische Kraft dieses Künstlers. Es geht in unseren Beispielen also gleichzeitig um beides: um Anschluss und Differenz.

In der Zeichnung, etwa im Blatt „Steinbruch in Horka II“ von 1978, setzt sich bei Jan Buck der Linienduktus aus kurzen parallelen Schraffuren zusammen. Struktur entsteht durch die Dichte der Linien, aus der sich die Schwärzen ergeben, und durch ihre senkrechte oder waagerechte Ausrichtung. Cézanne hat in seiner klassischen Periode zwischen 1878 und 1880 ähnlich gearbeitet. In der „Brücke bei Maincy“ von 1879 verwendete er große Farbeinheiten, bei denen sich einzelne kurze Pinselstriche „wie ein Puzzle zusammenschließen“⁸. Jeder Farbleck soll mit einem anderen korrespondieren, sich zu einer dichten Einheit ergänzen. Cézanne übertraf mit seiner durchdachten Bildkomposition alles, was der Impressionismus bis dahin vollbracht hatte. Die sich verzahnenden und durchkreuzenden Linien der Bäume, deren Wipfel sich bogenförmig schließen und die wirkungsvoll eingebaute Struktur der Brücke ergänzen sich harmonisch.

Cézanne ging, so wie Buck später, vom Natureindruck aus, analysierte aber gleichzeitig (anders als die Impressionisten) die Strukturen des Bildes, die nichts mit dem bloßen Abbild des Motivs zu tun hatten. In einem Interview in der „Nowa doba“ von 1986 sagte Buck: „Ich gehe immer aus vom unmittelbaren Erlebnis der Wirklichkeit, vom Gegenstand. Aber den Gegenstand musst du geistig malen. Erst mit der geistigen Umwandlung bekommt der Gegenstand seine Berechtigung“, und weiter: „Die Aufgabe der Kunst ist es, eine neue Wirklichkeit zu schaffen, nicht nur ein Bild der Wirklichkeit, sondern ein Symbol.“⁹

In den 1890er-Jahren malte Cézanne den Steinbruch Bibémus östlich von Aix in der Provence. Der Gegensatz der geometrischen, von Menschenhand verursachten Formen und der weichen, über die Jahrhunderte von der Natur ausgespülten Partien regte ihn zu zahlreichen Darstellungen des Steinbruchs an. Feine, leicht verschwimmende schwarze und dunkelblaue Pinselstriche definieren die einzelnen Oberflächen des vor- und zurückspringenden Felsgebildes. Flecken dünn aufgetragener Farbe beleben die Flächen und erzeugen eine von Sonnenlicht durchflutete Atmosphäre. Obwohl er einzelne Stellen der Felsen plastisch herausgearbeitet hat, gelang es Cézanne gleichzeitig mit Hilfe

⁷ Gottfried Böhm: Paul Cézanne und die Moderne, in: Cézanne und die Moderne, Ostfildern-Ruit 1999, S. 7

⁸ Hajo Düchting: Paul Cézanne, München-Berlin-London-New York 2004, S. 23

⁹ Druha woprawdźitosć wumělca, in: Nowa doba (13.09.1986), Beil.; Interv. mit Heidrun Hanusch (Übers. der Verf.)

einer alles vereinheitlichenden, relativ kleinteiligen Pinselschrift, die Tiefenwirkung des Bildes zurückzunehmen und die Flächigkeit zu betonen.

Es ist interessant, dass Buck zeitweilig auch in seinen figürlichen Bildern diese nahezu gebaute Farb- und Formgebung genutzt hat. In einer späteren Variante eines Steinbruchs von 1979 verliert sich die Kleinteiligkeit zugunsten einer großzügigen geometrischen Ordnung. Der topografische Bezug ist in Bucks „Steinbrüchen“ im Vergleich zu Cézanne nebensächlich geworden. Je nach Helligkeitsgrad scheinen die einzelnen Flächen nach vorn oder zurück zu springen. Letztendlich wird einer größeren Räumlichkeit aber durch die festen dunklen Konturen um die Felsblöcke Einhalt geboten. Das Bild ist ein Weiterarbeiten in der von Cézanne gelegten Spur in Richtung einer kubistischen Auslegung. Buck setzt auf die Kraft der Linien und Flächen. Durch die Spiegelung der Steine im unteren Bereich des Bildes wird eine Unterscheidung zwischen Bildgrund und Bildgegenstand nahezu aufgehoben. Was hier schon durch den Gegenstand, das spröde geometrische Naturgestein, angelegt ist, verfolgt Buck später weiter im Stillleben und in der freien Landschaft.



Abb. 1: *Boote*, Tuschezeichnung, 1970, Sorbisches Museum Bautzen

Bucks Schaffen ist dadurch gekennzeichnet, dass es nicht geradlinig verläuft, dass er nicht stur bestimmte künstlerische Wege einschlägt. Er unterbricht, hinterfragt, setzt neu an. So verwundert es nicht, dass der Drang nach mehr Struktur und Ordnung im Bild mitunter Gegensätzliches hervorruft, wie im Blatt „Woge“ von 1978. Buck hat hier nicht nach zeichenhaften, verallgemeinernden Formen gesucht. Durch ein den Malakt betonendes Arbeiten bewahrt er sich seine Spontaneität. Was in der Tuschezeichnung „Boote“ (Abb. 1) noch feinste Strukturen aufweist, ist im Blatt „Woge“ (Abb. 2) ex-

tremster Subjektivismus geworden. Bei Letzterem gibt es Anklänge an die informelle Kunst. Das ist eine Art Sammelbegriff. Allen diesen Ausprägungen gemeinsam ist, dass Gefühl, Emotion, Spontanität wichtiger sind als Perfektion und Reglementierung. Kandinskys frühe Improvisationen (in denen jede Farbe ein Gefühl ausdrückt) gelten als Anfänge der informellen Kunst. In der BRD spielte sie in den 50er- und 60er-Jahren eine Rolle. Zu ihren Vertretern gehörten u. a. die Gruppe COBrA, Hans Hartung und Emil Schumacher. In der DDR lassen sich seit Mitte der 60er-Jahre ähnliche Bestrebungen für eine ungehemmte, offene künstlerische Artikulation etwa bei Hans Christoph, Max Uhlig und Gerda Lepke ausmachen. Informelle Kunst bleibt bei Buck ein kunstimmanentes Phänomen. Sie bekommt keinen kritischen Impetus.

Es gibt ein Motiv in der Malerei, an dem sich exemplarisch die neuen Wege in der Kunst seit dem Ende des 19. Jahrhunderts verdichten. Das sind die sogenannten „Badenden“. Die Darstellung von Aktfiguren in unterschiedlichen, spannungsreichen Konstellationen war immer eine Herausforderung.

Cézanne beschäftigte sich in über 200 Ölbildern, Aquarellen, Zeichnungen und Lithografien seit Anfang der 1870er-Jahre bis an sein Lebensende mit dem Thema. Seine Badeszenen haben auf die Zeitgenossen befremdlich gewirkt. In den oft grobschlächtig scheinenden Figuren wollten viele die Unfähigkeit des Künstlers erkennen, grazile Gestalten wirklichkeitsgetreu abzubilden. Jüngere Malerkollegen hingegen bewunderten die Art, in der er Figur und Landschaft sowohl farblich als auch formal verband. „Das Motiv selbst ist keine Erfindung Cézannes. Die Darstellung des Menschen in der Natur hat eine lange Tradition, im Louvre konnte Cézanne Werke von Giorgione, Tizian, Rubens oder Poussin studieren, in denen sich nackte Figuren bei Gewässern befinden, sei es in Behandlungen religiöser oder mythologischer Themen – wenn diese oft auch als Vorwand für die Abbildung schöner menschlicher Körper dienen mussten. Noch bei Manet und Renoir ist die nackte Frau als sinnlich-erotische Schönheit dargestellt.“¹⁰ Cézanne verschob den Akzent. Er konzentrierte sich auf die Situation in der Natur selbst. Ihm ging es nicht um die Schönheit der Körper. Seine Badenden haben scheinbar plumpe, deformierte Körper. „Ihnen fehlt der physiognomische Ausdruck, und sie scheinen keinerlei Bezug aufeinander zu nehmen oder sich miteinander zu unterhalten, wie es eine solche Situation erwarten ließe.“¹¹ Am Thema der Badenden hat er seine Überlegungen zu einer Malerei, die sich nicht mehr einer illusionistischen Nachahmung der Wirklichkeit widmete, verdeutlicht: „Man muß die Natur nicht reproduzieren, sondern repräsentieren, durch was? Durch gestaltende farbige Äquivalente.“¹² Ähnlich sah es später auch Georges Braque: „Ich kann eine Frau nicht in all ihrer natürlichen Schönheit darstellen. [...] Dazu habe ich nicht die Kunstfertigkeit. Niemand hat sie. Deshalb muss ich eine neue Art von Schönheit erschaffen. Es ist dies eine Schönheit, die sich mir in den Kategorien von Volumen, Linie, Masse und Gewichtung präsentiert und vermöge derer ich meinen subjektiven Eindruck wiedergebe.“¹³

Einzelne Figuren oder auch Elemente des Bildaufbaus dieser Gemälde haben nachhaltige Wirkung auf die Kunst des 20. Jahrhunderts ausgeübt. Nicht nur Pablo Picassos berühmte „Demoiselles d'Avignon“ sind mit den Badenden Cézannes in Verbindung

¹⁰ Nicola Nonhoff: Paul Cézanne. Leben und Werk, Königswinter 2005, S. 82

¹¹ Ebd.

¹² Zit. nach: Paul Cézanne. Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet. Briefe. Hrsg. von Walter Hess, Mittenwald 1980, S. 90

¹³ Zit. nach: www.wikiartis.com/georges-braque/zitate; letzter Zugriff: 9. 7. 2012

gebracht worden¹⁴, auch Matisse und Henry Moore setzten sich mit Cézanne auseinander. Matisse besaß über Jahrzehnte ein Bild Cézannes aus dieser Reihe. Auch die Brücke-Künstler Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff und Otto Mueller befassten sich mit dem Thema der Badenden während ihrer Ausflüge an die Moritzburger Seen. Der in Dresden tätige Peter Hermann beschäftigte sich beispielsweise in zeitlicher Nähe zu Buck mit den Badenden („Badende“, Öl auf Leinwand, 1973). Er beherrschte dabei besonders den Umgang mit den in Grau gebrochenen warmen Erdtönen. Die einander zugewandten oder sich kreuzenden Wipfel der Bäume sind ein direktes Cézanne-Zitat.



Abb. 2: *Woge*, Tuschezeichnung, 1978, Sorbisches Museum Bautzen

In Bucks Ölbild „Badende“ von 1983 wirken die Figuren lapidar. Ihre scheinbar ungelenken Bewegungen kontrastieren mit den bewegten Baumstämmen, die nur angedeutet werden, aber dennoch die gleiche rahmende Funktion wie bei Cézanne aufweisen. Auch Buck vereinheitlicht die Farbe: Bei ihm ist es der dominante satte Grünton, aus dem das Inkarnat der Badenden leuchtend hervortritt. Die Harmonie und innere Ruhe hat etwas Unwirkliches, Ideales, Arkadisches. Dazu tragen auch die unbestimmten, nicht wirklich zu deutenden Posen bei.

Zeitlebens treu bleibt Buck, im Gegensatz zu den figürlichen Kompositionen, elementaren Themen wie Landschaften und Stilleben. Besonders Letztere sind für ihn ein Experimentierfeld geistiger Auseinandersetzung. Die Neutralität der Gegenstände macht sie dafür besonders geeignet. Im Stilleben sind die Dinge aus ihren natürlichen und funktionalen Verbindungen gelöst. Sie gehen neue, vom Künstler gesteuerte Beziehun-

¹⁴ Nicola Nonhoff: Paul Cézanne ..., S. 90

gen ein. Mit nur wenigen Gegenständen, Töpfen, Vasen, Bechern, Flaschen, Äpfeln, Birnen, Fischen versucht er das geistige Problem des Beisammenseins unterschiedlicher Elemente zu bewältigen und durch Farbe und Raum Ausgleich, Gleichgewicht herzustellen. Auch hier dürfte Cézanne ein wichtiger Ausgangspunkt gewesen sein. An den Beispielen werden Bucks Entwicklungssprünge in der geistigen Auseinandersetzung mit dem Stoff sichtbar. So erinnert der „Korb mit Früchten“ (Öl) von 1967 mit der angeschnittenen Tischplatte, den auf einem weißen herabhängenden Tuch ausgebreiteten Zwiebeln, nur motivisch an Cézannes „Stilleben mit Zwiebeln“ von 1895.

Anders verhält es sich im folgenden Vergleichspaar: Mit der Arbeit „Obstschale mit Glas und Äpfeln“, entstanden zwischen 1879 und 1882, begann die Reihe der großen Stilleben aus Cézannes mittlerer und späterer Schaffenszeit. Sie scheint zur Tradition zurückzukehren in den genauen Konturen, den tiefen Schatten und auch in der Ausrichtung der Gegenstände auf die Mitte hin. Trotzdem gibt es einiges, was auf sein Suchen nach den inneren Gesetzmäßigkeiten, den Strukturen in der Natur verweist: Durch die Farbe wird die Symmetrie durchschnitten. Derselbe Gegenstand gehört dann zu verschiedenen Gruppen. Der dunkle Fleck im Vordergrund unten verankert den Bildaufbau und bindet die vertikalen Elemente oben mit der horizontalen Grundfläche unten. Weiche, volle Farbtöne bewegen sich innerhalb einer engen Spannweite. Im Übergang von Licht und Schatten entfaltet jede Farbe erkennbare Stufen. Die Gegenstände sind mit dunklen Linien umzogen, zur Abgrenzung der Formen. Cézanne spielt mit den Umrissen der Gefäße: „Die Ellipse der Obstschale wird zu einer eigenartig zusammengesetzten Form, unten flacher, oben gewölbter, der perspektivischen Sehgewohnheit entgegengesetzt ...“¹⁵ Die Tischplatte scheint nach vorn gekippt, um die Beziehungen zwischen den Gegenständen besser sichtbar zu machen. Er versucht den Eindruck von Bildtiefe zu wahren, ohne die Leuchtkraft der Farben zu opfern. Immer wieder versucht Cézanne anhand des Apfels – einer Kugel – in die Beziehung zwischen Farbe und Modellierung einzudringen. Buck verwendet in seinem „Grünen Stilleben mit Obstschale und Flasche“ die weiße Obstschale mit Fuß als ein Cézanne'sches Zitat. Das Bild ist stärker abstrahiert, es ist flächiger gehalten. Der Tisch wird nach der Art des Franzosen in die Fläche gekippt, aber so extrem, dass er als großes gelbes Rechteck, Untergrund und Hintergrund in einem erscheint. Auch die Farbskala ist weiter reduziert. Auf grafische Konturen wird verzichtet. Die Bestimmtheit der Dinge ergibt sich nicht aus Linien, sondern aus farblichen Kontrasten und Farbmodulierungen. Auf Verdeckungen wird verzichtet. Die Dinge sind großzügig auf dem Tisch verteilt und widersetzen sich der Neigung der Tischplatte. Die horizontalen Strukturen im Bildaufbau, die sich durch die gelblichen und grünlichen Farbstreifen der Tischplatte und des vermeintlichen Vorder- und Hintergrunds ergeben, korrespondieren mit entsprechenden Senkrechten. Aus diesem Grund musste der Flasche rechts ein ausgedachtes Äquivalent hinzugefügt werden, der dunkle braun-grüne Streifen in der linken unteren Bildhälfte, der die Platte des Tisches schneidet. Das Ölbild entstand 1970.

Zehn Jahre später sind in Bucks Stilleben die Tonalitäten faszinierend herausgearbeitet, die Silhouetten der Gegenstände sind stärker betont, die Reduktion von Gegenstand, Farbe und Form ist weitergetrieben worden. Buck scheint mit Volumen und Licht zu spielen. Im „Stilleben mit Gefäßen“ von 1980 gibt es lediglich die gekippte Cézanne'sche Tischplatte, die als solche noch in ihren Konturen auszumachen ist. Auch

¹⁵ Meyer Schapiro: Paul Cézanne, Köln 1990, S. 54

das wird sich bald verlieren. Diese Arbeiten rücken Buck in die Nähe des Italieners Giorgio Morandi.

Was hat Jan Buck aus der Auseinandersetzung mit Cézanne gewonnen? Es ist die Lösung aus einer literarischen Sicht auf die Dinge. Er selbst hat dieses Problem bei verschiedenen Gelegenheiten zu formulieren versucht. Wenn man genau hinhört, lassen seine Sätze etwas ahnen von dem Ringen, sich zu sich selbst mit allen Konsequenzen zu bekennen, auch zu der besonderen, vom Sorbischen her bestimmten Vita, andererseits aber der Malerei das zu geben, was der Malerei gehört. Buck sagte es so: „Die geistige Auseinandersetzung ist gefragt. Nur ein äußerliches sorbisches Motiv hilft nichts.“¹⁶ Oder: „Es müsste so sein, dass du eine Sorbin malst. Aber im fertigen Werk interessiert es schon nicht mehr, ob es zum Beispiel eine Sorbin oder Polin ist. Weil du eine Gültigkeit erreicht hast, die den nationalen Rahmen sprengt.“¹⁷ Oder, das Problem resümierend: „Der Maler hat es schwerer als der Schriftsteller. Der Schriftsteller hat die sorbische Sprache, in welcher er sich ausdrücken kann. Der sorbische Maler hat keine sorbische Formensprache. Das Sorbische kann sich nur in der geistigen Einstellung des Künstlers widerspiegeln.“¹⁸ Diese diffizile Beziehung, die in den vorangegangenen Vergleichen anklang, hat Cézanne in seinen Gesprächen mit Joachim Gasquet folgendermaßen formuliert: „Und in einem guten Bilde, wie ich es träume, gibt es Einheit. [...] Wenn die Farbe den höchsten Reichtum zeigt, zeigt die Form die größte Fülle. Der Kontrast und die Beziehung der Farbtöne, das ist das Geheimnis der Zeichnung und der Modellierung. – Alles Übrige ist Poesie. Man soll sie vielleicht im Kopfe haben, aber niemals, wenn man nicht der Literatur verfallen will, darf man versuchen, sie in das Bild zu bringen. Sie kommt von selbst hinein.“¹⁹

Giorgio Morandi lebte zeit seines Lebens zurückgezogen in seiner Wohnung in der Via Fondazza in Bologna und später im Bergdorf Grizzana, im Apennin. Er unternahm wenige Reisen. Nur eine einzige führte ihn ins Ausland. Er gab Zeichenunterricht zur Aufbesserung des Familienbudgets und war froh, als er von diesem Zwang befreit war. Also auch in der Biografie beider Künstler gibt es Übereinstimmungen. Von größerem Interesse sind für uns natürlich die künstlerischen Ansätze Morandis. Auch seine Anfänge waren durch Cézanne bestimmt. Die Beurteilung Morandis war stets abhängig von den Kriterien, mit denen man Modernität definierte. In der Nachkriegszeit betrachtete man die Geschichte der Moderne als einen Prozess fortschreitender Reduktion, an dessen Schrittfolge sich ablesen lassen sollte, ob ein Künstler auf der Höhe der Zeit war oder nicht. „Tatsächlich ist die Reduktion mit der Moderne essenziell verknüpft, und um 1950 hatte sich die Abstraktion zu einer (vermeintlichen) ‚Weltsprache‘ ausgebildet. [...] Die Abstraktion verschlang ihre Kinder. [...] Das Modell der ‚Reduktionsgeschichte‘ scheiterte an seiner Erfüllung, als es schließlich nichts mehr zu reduzieren gab.“²⁰ Dann war zunächst ein antiintellektueller Vitalismus gefragt, eine neue Wildheit. Zu diesem Zeitpunkt kam die ganze Moderne in den Geruch des Vergangenen. Inzwischen haben sich die historischen Verhältnisse geklärt. „Mit dem Abstieg der Ideologie einer Gegenmoderne oder Posthistorie verbessern sich nunmehr die Voraussetzungen, unbefangener zu würdigen, was die Moderne ist und welche Stellung

¹⁶ Druha woprawdźitosć wumělca ...

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Paul Cézanne. Über die Kunst ..., S. 73

²⁰ Giorgio Morandi. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen. Hrsg. von Ernst-Gerhard Güse und Franz Armin Morat, München-London-New York 1999, S. 10

ihre Künstler einnehmen.“²¹ Bei Morandi sind es sichtbare Sachverhalte, die er sich im Rahmen seiner beiden bevorzugten Gattungen – Stilleben und Landschaft – vorgibt. Veränderungen schafft also weniger das Sujet als vielmehr seine Beobachtung. So wie bei Morandi wird sich auch Bucks Konzept nun noch ausschließlicher an der Seherfahrung orientieren.

In Morandis „Stilleben“ von 1955 fällt die Hinneigung zur absoluten Ruhe auf, hervorgerufen durch die klar zur Mitte orientierte Anordnung der wenigen Körper und Gefäße. Morandi schafft sich eine Art „Modellbühne“ mit Flaschen, Vasen, Dosen als Akteuren. Er macht dabei keine Versuche, die Wirklichkeit aus Flecken, Punkten oder amorphen Formen zusammensetzen. Morandi verfolgt ohne historische Befangenheit altmeisterliche Wege der italienischen Kunst der frühen Neuzeit – Giotto, Massaccio, Uccello etwa – und zwar in der Hinneigung zur Ruhe, zur Konstanz der Dinge, zur „originalen Solidität der sichtbaren Dinge“, wie Werner Haftmann das einmal ausdrückte.²²



Abb. 3: *Roter Baum*, Tempera, 1998, Privatbesitz

Das Interesse an der sichtbaren Welt betrifft in Bucks „Stilleben“ von 1979 Raum, Licht, Farbe und Formen als Aspekte dieser Welt, die aber zugleich zu Gestaltungsmitteln werden. Dingliche Eigenschaften wie Oberflächenbeschaffenheit oder Material werden ausgeblendet. Das richtungslose Licht erscheint eher unwirklich.

Auch Morandi unterwarf seine Landschaften stillebenhaften Bedingungen und übersetzte die Vielgestalt des Organischen – besonders der Bäume, Berge und Täler – in

²¹ Ebd.

²² Ebd., S. 12

eine Flächenordnung. Häuser wirken wie Schachteln. Im Vergleich dazu wird in der bulgarischen Landschaft (Öl) Jan Bucks von 1995 unter der Bezeichnung „Smoljan“ Sichtbares der Natur auf die Sichtbarkeit der Malerei reduziert. Durch die Struktur der Farbe, den fest gebauten landschaftlichen Charakter gewinnt das Sujet anschauliche Eigenart, Charme, Aura. Trotz ähnlicher Ausgangspunkte sind die Resultate dennoch eigenständig, individuell.

Von einem gewissen Zeitpunkt an beginnt Morandi die Gegenstände zu Blöcken oder Konfigurationen zusammenzufassen. „Eine Kontur wird zur gemeinsamen Grenze zweier oder mehrerer Dinge, sie trennt und verbindet zugleich.“²³ Mit seinem „Stillleben mit Blechkanne“ von 1999, Tempera, befindet sich Buck nahe bei Morandi. Auch bei Buck scheinen sich die Gefäße untereinander zu verschwistern. Die grafischen Strukturen und die kräftigen Farbakzente lösen die Gegenstände aus ihrem bloßen Vorhandensein. Es bilden sich neue Bezüge. Unterscheidungen von Gegenständen und Bildgrund werden langsam aufgelöst. Die Objekte überschneiden den Bildhorizont, verbinden dadurch oben und unten, vorn und hinten.

Buck näherte sich auf verschiedenen Wegen der Auflösung des Gegenständlichen. Die Suche nach den objektiven Gesetzmäßigkeiten der Wahrheit führte ihn über Cézanne und ein logisches Ergründen der Strukturen. Aber ein anderer Weg war für ihn das spontan gemalte Bild, bei dem sich der Bezug zur Wirklichkeit noch stärker löste. Die Farbe und ihre Wirkung wird in diesen Arbeiten zur Grundlage seiner Kunst. Buck analysiert im Tempera-Blatt „Sandgrube mit Bäumen“ von 1999 die Farben, ihren Bewegungsimpuls, ihre spezifische Temperatur, ihre räumliche Wirkung, ihr dynamisches Potenzial, ihr akkordisches Zusammenwirken. Der Farbauftrag in der großzügigen Pinselführung sowie die schwarze Konturierung der Flächen unterstreichen Expressivität und innere Spannung, ebenso die Kontraste zwischen den hellbunten und den dunklen blauen und schwarzgrünen Farbmodulationen. Das Landschaftliche ist noch lesbar, aber die Farben sind schon weitestgehend gegenstandsfremd. Die Perspektive ist weiter verflacht. Die Gestaltung des Natureindrucks erfolgt stark subjektiv.

An dieser Stelle scheint es sinnvoll, den russischen Maler Wassily Kandinsky, der lange Jahre in München und später in Berlin tätig war, in die Diskussion zu bringen. In der „Murnauer Berglandschaft mit Kirche“ von 1910 verzichtet Kandinsky noch nicht ganz auf den Gegenstand, dieser wird aber nebensächlich. Entscheidend ist die Entstehung von Farbe und Form aus der inneren Notwendigkeit. Hatte Cézanne noch behauptet: „Die Farbe ist der Ort, wo unser Gehirn und das Weltall sich begegnen“, so sprach Kandinsky von der Idee einer Synthese der Kunstgattungen, die alle Sinneswahrnehmungen einschließt. Farbe, Klang und Wort sollten in einer vom Verstand nicht gefilterten Weise zusammenwirken und so den Geist in eine höhere Wahrnehmungssphäre führen.²⁴ So entstanden in Kandinskys Murnauer Zeit auch abstrakte Bühnenstücke, szenische Kompositionen mit Bezeichnungen wie „Der gelbe Klang“ oder „Schwarze Figur“. In seiner malerischen Werkgruppe „Kompositionen“ gab es Anspielungen an die Musik. In Analogie zu ihr sah Kandinsky seine Farben und Formen „erklingen“ und „vibrieren“. Die Befreiung von der Welt wiedererkennbarer Objekte war für ihn ein Weg, dem Geheimnis des „Geistigen in der Kunst“ auf die Spur zu kommen (Diesem Problem widmete er sich auch in seiner 1912 erschienenen kunsttheoretischen Schrift „Über das Geistige in der Kunst“.) Bei seinen Murnauer Malereien wird der

²³ Ebd., S. 16

²⁴ Ulrike Becks-Malorny: Wassily Kandinsky 1866–1944. Aufbruch zur Abstraktion, Köln 1993, S. 24

Einfluss der französischen Fauves deutlich. Doch Kandinsky nutzte die expressive Farbigkeit immer mehr dazu, den Gegenstand unwichtig erscheinen zu lassen.

Der „Rote Baum“ (Abb. 3) aus dem Jahr 1998 von Jan Buck passt in diesen Vergleich. Auch hier geht es nicht um eine Realsituation. Farbe und Form sind aus der inneren Notwendigkeit heraus entstanden. In diesem impulsiven Blatt verewigt Buck sozusagen sein psychisches Energiefeld im Verhältnis zur Natur. In homogenen Teilflächen wird der farbliche Hauptklang durch die Primärfarben Rot, Blau und Gelb erzeugt.

Kandinsky entwickelte die Abstraktion in einer Phase zwischen 1908 und 1921. Die Murnauer Zeit ist auf diesem Weg der erste Durchbruch. Bei Buck gab es erste Versuche Ende der 1970er-Jahre, erinnert sei an die beiden Zeichnungen „Woge“ und „Boote“, die dann vorerst nicht fortgesetzt wurden. In den 90er-Jahren bemühte sich Buck intensiv um Neuansätze für die Abstraktion. Dafür stehen seine thematischen Figurenbilder. Die „Osternacht in der Lausitz“, 1973, Öl, war eine Zäsur in seinem Schaffen. Hier hat er die Pfade der Orthodoxie verlassen. Nicht Erlebtes wird in Szene gesetzt. Die geistige Substanz wird auf einer anderen Abstraktionsebene assoziierbar gemacht. Er verzichtet auf Volkstümelei und Verklärung des sorbischen Lebens. Am Anfang steht kein programmatischer Anspruch, keine Mission. Das Thema ist Ergebnis seiner eigenen Erfahrung aus dem gelebten Nahbereich. Daraus entfaltet sich seine reine Malerei. In der „Osternacht“ klingt noch der Wunsch an, Harmonie zu stiften. Hier, in der Konfrontation mit der tradierten sorbischen Thematik, wird die Bedeutung der Auseinandersetzung Bucks mit der Moderne besonders deutlich, wird seine Leistung in der sorbischen Kunstgeschichte evident. Diese neue Position bestimmt alles Weitere.

Das „Dritte Auge“, 1992, Öl, (Abb. 4) fast zwanzig Jahre später entstanden, bringt Erregung gegenüber einem Zustand zum Ausdruck. Die Hintergründigkeit erwächst aus der vexierbildhaften Verwendung von Elementen aus der traditionellen sorbischen Überlieferung. Es eröffnet sich ein Spannungsfeld zwischen visionärem Aufbruch und Untergang. Verschränkte Figurenachsen, Nahsicht und Anschnitte erzeugen beim Betrachter Bedrängnis. Die Unauslotbarkeit des Gehalts lässt etwas zurück, was auf den Mythos verweist. Das Ende der Eindeutigkeit ist erreicht. An die Stelle alter Gewissheiten treten neue Unsicherheiten, Ambivalenzen. Das Bild attackiert durch glühende Farbigkeit, durch eine kontrastierende, mitunter schroffe, ekstatische, deformierende Formensprache die Gleichgültigkeit der Sinne. Trotz allem bleibt es aber eine kontrollierte, beherrschte Malerei. Im „Dritten Auge“ nutzt Buck fauvistische und kubistische Elemente, um die Bildsprache zu vertiefen. Aber er nutzt natürlich auch die Erfahrungen der avantgardistischen Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die dem Primitivismus, der die Errungenschaften der Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts durchdrang, neuen Schwung verlieh. Buck leitet von den volkstümlichen sorbischen Zamper-Figuren symbolische, steife, entindividualisierte Körperobjekte ab. Der große Kopf im Profil mit Zylinder ist lediglich ein menschenähnliches Wesen, das auf administrative Routine reduziert wurde. Es scheint jegliche schöpferische Initiative und organische Spontantität eingebüßt zu haben. Es ist eine Art mechanischer Mensch, der seine individuelle Bedeutung verloren hat und nur noch gesellschaftlich funktioniert. Die Veranlassung für das Bild mag etwas mit dem Sorbischen zu tun haben. Das, was dabei entsteht, geht aber über alles Beschränkende hinaus.

Ein deutscher Künstler lässt sich in die vergleichenden Betrachtungen einbeziehen. Es ist Horst Antes mit seinen „Kopffüßlern“, an den besagte Figur mit Zylinder bei Buck erinnert. Antes holte sich für seine abstrakten Figuren Anregungen von den indianischen Katsinam-Puppen, die er leidenschaftlich sammelte. Sein „Kopffüßler“

„vereinbart modernistischen Primitivismus und Abstraktion zu einer neuen spirituellen Wirklichkeit“²⁵. Er wird in seinen Bildern „zu einem Lotsen in eine andere Welt“²⁶. Wie bei Buck so treffen wir bei Antes auf das permanent geöffnete Auge, welches – im Gegensatz zum Profil des Gesichts – stets in der Vorderansicht wiedergegeben wird, ähnlich wie bei den ägyptischen Figuren. Das Paradoxon dabei ist: Unvereinbares wird miteinander verbunden. Das physische Auge wird offensichtlich zum Symbol der Reflexion erhoben, auch der Selbstbeobachtung. Es ist kulturgeschichtlich ein universelles Bild, das uns auch im allwissenden Auge Gottes begegnet. Ob sich Buck darauf bezieht oder etwa auf die minotaurischen Stieraugen in Picassos „Guernica“ bleibt offen, ist aber eigentlich auch nicht relevant.



Abb. 4: *Drittes Auge*, Öl, 1992, Museum Bautzen

Interessant ist, dass die wohl um zwei Generationen jüngere sorbische Malerin und Grafikerin Maja Nagel dieses ägyptische Auge zu einem wichtigen Symbol ihres gesamten Schaffens gemacht hat. Solchen Zusammenhängen und damit der Bedeutung Bucks für die Jüngeren, wird weiter nachzugehen sein.

In den „Krabat-Blättern“ („Komposition“, Tempera, 2002) vermeidet Buck das Narrative, Anekdotische gänzlich. Der literarische Bezug im Titel wird im Bild vollkommen aufgelöst. Buck ist nicht der Volkserzieher, sondern ganz Maler. Soweit er mythologische Anregungen aufgenommen hat, wie in den „Krabat-Blättern“, ist die Sage nur noch der Ausgangspunkt. Er geht hier nicht mehr von den Gegenständen aus, sondern vom Malen als Vorgang, als Suche im Unbewussten. Was bleibt, ist das symbolische

²⁵ Horst Antes. Arbeiten von 1959 bis 2002, Schloß Gottorf 2003, S. 25

²⁶ Ebd.

magische Auge. In späteren Arbeiten reduziert es sich noch weiter auf kreisrunde Farbimpulse.

Eine Analogie zu einem weiteren deutschen Künstler scheint sinnvoll: Auch Ernst Wilhelm Nays Arbeiten sind mit den herkömmlichen Gattungsbegriffen weder formal noch inhaltlich zu fassen, auch ihn beschäftigten Fragen wie: Wie wird der Raum zur Fläche verwandelt? Wie wirken die Farben innerhalb einer Komposition, wie entsteht der Rhythmus, der eigentlich die Analogien zum Geschehen der Natur und des Menschen darin hervorbringt?²⁷

Nay, 1902 in Berlin geboren, studierte bei Karl Hofer an der Berliner Kunsthochschule, er war bereits 1937 mit zwei Arbeiten in der Ausstellung „Entartete Kunst“ vertreten. Bei seinen in Norwegen entstandenen „Lofoten-Bildern“ vom Ende der 30er-Jahre hatte er die Bildvision bereits aus der Bewegung der Farben entwickelt. 1952/53 entstanden dann seine gegenstandslosen rhythmisch intonierten Bilder; seit 1954 waren es die sogenannten „Scheibenbilder“. Die vollkommene Dynamisierung der Fläche wurde in diesen Arbeiten ausschließlich durch die Farbe erreicht.²⁸ Nay beantwortete die Frage, was unter den modernen Gegebenheiten darstellbar ist, mit einer faszinierenden Rhythmik der Farbbewegung, die für die potenzielle Energie steht. Analogien zur Musik drängen sich dem Betrachter unwillkürlich auf. Anders in der Abfolge als Jan Buck, entwickelte Nay aus den „Scheibenbildern“ um 1963/64 seine „Augenbilder“, bei denen Linien die Scheiben so überziehen, dass Augenformen entstehen. Im Spätstil vereinfacht Nay dann die Formen und reduziert die Farben auf wenige intensive Grundklänge. Nay verfolgte einen stark theoretischen Ansatz.

Auch Buck untersucht immer wieder bestimmte Formen der Bildstruktur, unabhängig von motivischen Anlässen der Bildfindung. Obgleich er keinen explizit theoretischen Anspruch erhebt, unterzieht selbstverständlich auch er die einzelnen Gestaltungselemente im Verlaufe verschiedener Werkphasen einer Klärung.

Neben dem subjektiv aufgeladenen, hochexpressiven Ansatz, den seine „Krabat-Blätter“ verraten, gibt es bei Buck ganz andere Versuche, die auf rationale Weise die Flächen autonomisieren, ähnlich wie es der Kubismus getan hat. Dieser brauchte aber noch die Erscheinungsformen der Dinge. Buck löst sich von ihnen. Er betont die kompositionellen Werte. Das Bild konfrontiert ihn mit den Gestaltungsprinzipien Form, Farbe, Fläche, Linie, also mit den elementarsten Grundlagen der Malerei. Das bringt Buck auch in die Nähe von Piet Mondrian und der holländischen Gruppe De Stijl. Ihr Ziel war damals die Erarbeitung allgemeiner Gestaltungsprinzipien jenseits naturalistischer Darstellungsweisen. Sie berief sich ausschließlich auf eine geometrische Formensprache. Mondrian stellte sich die Fragen: Nach welchen Regeln werden Farbe, Fläche und Linie komponiert? Welches Verhältnis herrscht unter ihnen? Welche Regeln bestimmen ihre Selektion und Komposition? Welches Gewicht haben die einzelnen Farben? Wie können sie ins Gleichgewicht gebracht werden? usw.²⁹ Mondrian organisierte die Flächen durch die Linie, die aber gleichzeitig auch eine Eigengesetzlichkeit in seinen Bildern entwickelte. Er reduzierte die Farben auf die Primärfarben Rot, Blau, Gelb und auf die unbunten Farben Schwarz und Weiß. Damit hatte er sozusagen die

²⁷ Siegfried Gohr: Ernst Wilhelm Nay – Ein Essay/Ernst Wilhelm Nay – An Essay, in: Ernst Wilhelm Nay, Stedelijk Museum Amsterdam, 1998, S. 20

²⁸ Ernst Wilhelm Nay. Die Hofheimer Jahre 1945–1951. Hrsg. von Klaus Gallwitz, Ostfildern-Ruit 1994, S. 107

²⁹ Thorsten Scheer, Anja Thomas-Netik: Piet Mondrian. Komposition mit Rot, Gelb und Blau, Frankfurt am Main-Leipzig 1995, S. 22

Grundsubstanz der gesamten Farbwelt zusammengefasst, denn aus den genannten Primärfarben lassen sich alle anderen durch entsprechendes Mischen erzielen. Buck setzt nicht auf so radikale Konfrontationen wie Mondrian, aber die Absicht dürfte die gleiche sein. Mondrian formulierte sie so: „Die größte Schwierigkeit in der Malerei besteht gerade darin, die Einzelheiten dem Zusammenspiel unterzuordnen.“³⁰ Diese Idee einer Harmonie, die in der Balance der Teile zum Bildganzen und der Bildteile untereinander erfahrbar wird, nutzt Jan Buck in abstrakten Arbeiten, aber auch in solchen, bei denen der gegenständliche Bezug noch nicht gänzlich aufgelöst ist.

Die Beschäftigung mit der geistigen und künstlerischen Auseinandersetzung im Werk von Jan Buck hat uns auf eine Reise in die Kunstgeschichte des ausgehenden 19. und des 20. Jahrhunderts geführt. Ausgangspunkt war die Erkenntnis Cézannes: „Die Kunst ist eine Harmonie parallel zur Natur.“³¹ Dieses Problembewusstsein beschäftigte die Künstler um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Dahinter verbirgt sich nichts anderes als die Frage nach der Leistungsfähigkeit der Malerei, nach der Autonomie der künstlerischen Mittel, die aktuell geblieben ist und der sich Jan Buck auf seine ganz eigene Weise gestellt hat.

³⁰ Zit. nach Michel Seuphor: Piet Mondrian. Leben und Werk, Köln 1957, S. 307

³¹ Zit. nach Fritz Erpel: Paul Cézanne, Berlin 1982, S. 10