



Zauber Kunst

Diese Broschüre dient als „Arbeitsmappe“ und Gesprächsgrundlage für eine Ausstellung zum Thema „Zauberei in der Bildenden Kunst“. Sie ist nicht für die Öffentlichkeit bestimmt und darf nicht veräußert werden. Sämtliche Rechte der hier gezeigten Abbildungen liegen bei den jeweiligen Künstlern bzw. Eigentümern. Texte: V. Huber  
Zusammenstellung Wittus Witt, März 2019

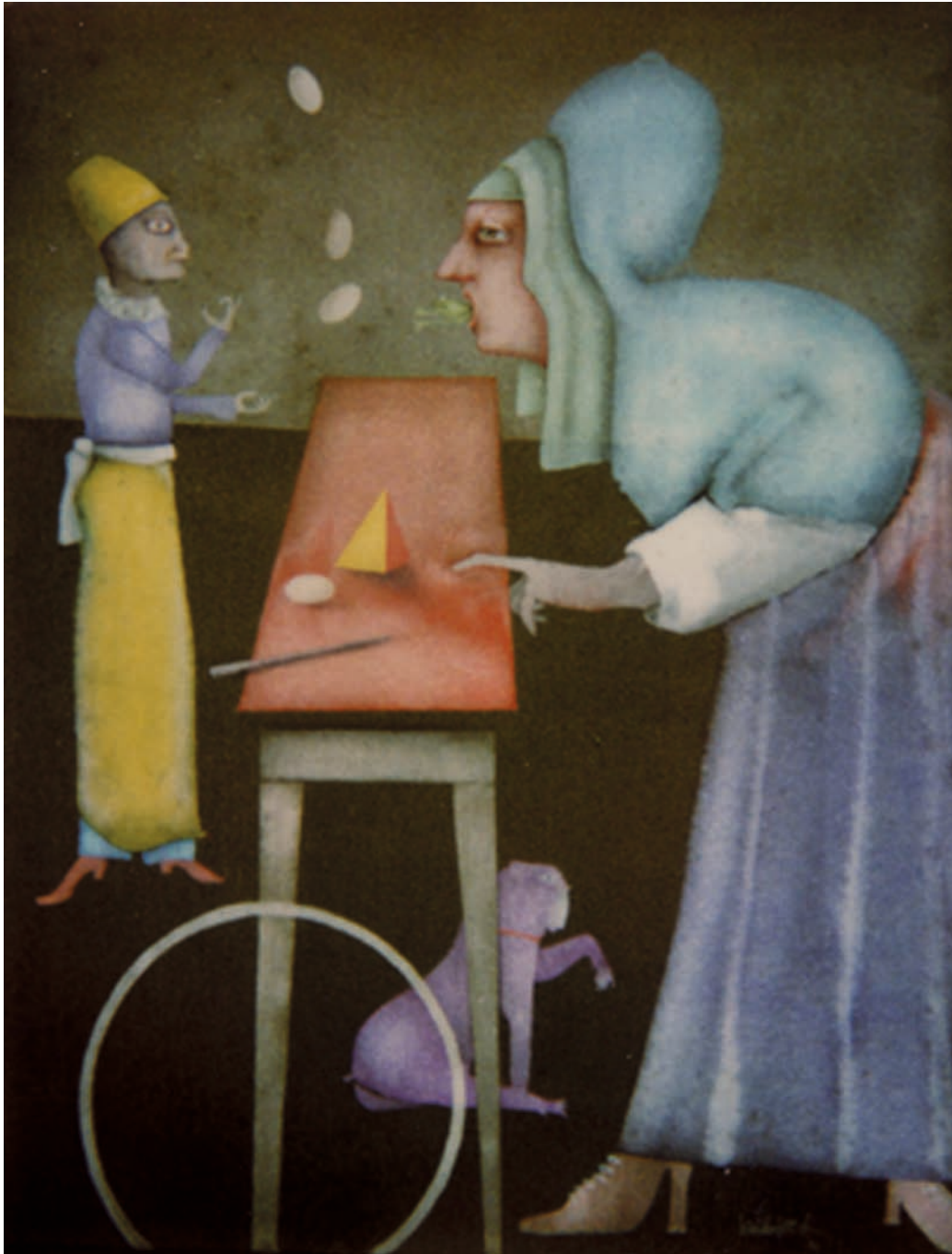


Alexander Gurevich, Öl auf Leinwand, 69 x 76 cm











Bruno Bruni, *Mundus vult decipi I*, 77 x 58 cm









## HORST ANTES, *Der Zauberer*

Aquatec auf Leinwand, 120 x 100 cm, Privatbesitz Süddeutschland

Horst Antes ist der bedeutendste deutsche Künstler der Nachkriegszeit. Er hat die Kunst aus der Unverbindlichkeit der Abstraktion, in die sie sich nach Kriegsende geflüchtet hatte, in allmählichen Entwicklungsstufen wieder zur Figuration geführt. War es in Deutschland der Nationalsozialismus, der die Figurative Malerei missbrauchte, so dass sie nach Kriegsende kein Thema mehr für ernsthafte Maler sein konnte, so ist der abstrakte Expressionismus der amerikanischen Nachkriegsmoderne auch eine Antwort auf den sozialistischen Realismus des Ostblocks.

Mit der Hinwendung zur sogenannten Pop Art hat die westliche Kunst Ende der Fünfziger Jahre zur Figuration zurückgefunden. Objekte aus der Trivialsphäre - Suppendosen bei Warhol, Comic-Szenen bei Lichtenstein - vermittelten neben den formalen Eindrücken dem Kunstbetrachter wieder Inhalte mit dem Ziel, durch Änderung des Kontextes die Trivialität zur Kunst zu erheben.

Der Weg von Horst Antes zur Figuration unterscheidet sich indessen grundlegend von den Entwicklungen der Pop Art. In der Malerei von Antes ist jedes Element ein formales Stilmittel und zugleich ein Bedeutungsträger. Das lässt sich an seinem Gemälde *Der Zauberer* aus dem Jahr 1969 aufzeigen.

Da ist eine großformatige Leinwand, auf der sich vor rotem Bildgrund einige scheinbar zusammenhanglose Bildelemente gruppieren. Man erkennt die Umriss eines männlichen Kopfes im Profil, tiefschwarz und flächig vor dem roten Bildgrund platziert - und im absoluten Gegensatz dazu in makellosem Weiß eine Fläche, die der Künstler mit einfachsten geometrischen Mitteln in die Tiefe verschiebt, um einen Bildraum zu suggerieren. So können wir dieses Element als einen Tisch wahrnehmen, auf dem sich, nahe zum Betrachter hin, eine Taube niedergelassen hat.

Bildbeherrschend indes sind zwei Hände im absoluten Vordergrund, die im Gegensatz zu den Flächenobjekten vollplastisch wiedergegeben sind. Sie vereinigen sich zu einer seltsamen Gebärde und halten einen Stab, der sich quer zur Bildfläche erstreckt. Solche stabförmigen Elemente findet man auch im rechten Bildhintergrund, dem sie durch ihre perspektivische Anordnung Tiefe verleihen.

Der Titel *Der Zauberer* lässt uns nun all diese isolierten Elemente zusammen sehen. Offenbar hat der Zaubererkünstler, der sich außerhalb des Bildes nahe dem Betrachter befindet und nur dessen Hände in das Bild ragen, gerade eine Taube erscheinen lassen. Die Hände mit dem Zauberstab noch in Beschwörungsgestus, unterstreichen die im Raum explosionsartig umher fliegenden Elemente das blitzartige Erscheinen der Taube. Der große Kopf im Hintergrund, schwarz verhüllt und den Blicken der Zuschauer nahezu entzogen, wird wohl im Mittelpunkt des nachfolgenden Kunststücks stehen.

Seit der amerikanische Kunsthistoriker Donald Kuspit die religiöse Dimension im Werk von Horst Antes analysierte, können wir sein Bild *Der Zauberer* aber auch ganz anders lesen. Als gleichsam zweite Ebene hinter dem vordergründigen Geschehen mag sich eine Darstellung der Heiligen Dreifaltigkeit verbergen. Die Hände im Vordergrund mit dem Stab sind die Hände des Mensch gewordenen Gottessohns - der weiße Fleck auf seinem Handrücken deutet auf ein Wundmal hin. Gott selbst ist verschattet und für uns unerkennbar im Hintergrund, und die weiße Taube gilt seit jeher als Symbol des heiligen Geistes.

So ist das Bild mit seinen unterschiedlich deutbaren Inhalten Bekenntnis und Distanzierung zugleich. Horst Antes ist keineswegs von der Aufklärung unberührt geblieben. Aber er kann auch den Glauben als ein geschichtsmächtiges europäisches Erbe nicht unterdrücken. Zauberei als Unterhaltungskunst setzt ein aufgeklärtes Publikum voraus. Und doch würde die Zauberei keine Wirkung üben, wenn nicht im Unterbewusstsein die alten Mythen miterlebt würden.

Indem Horst Antes in seinem Bild vom Zauberer Rationalismus und Irrationalismus verknüpft und in Bildformen der künstlerischen Moderne ausdrückt, hat er ein Meisterwerk geschaffen, dessen Rezeption der Überwältigung wie der Analyse bedarf.





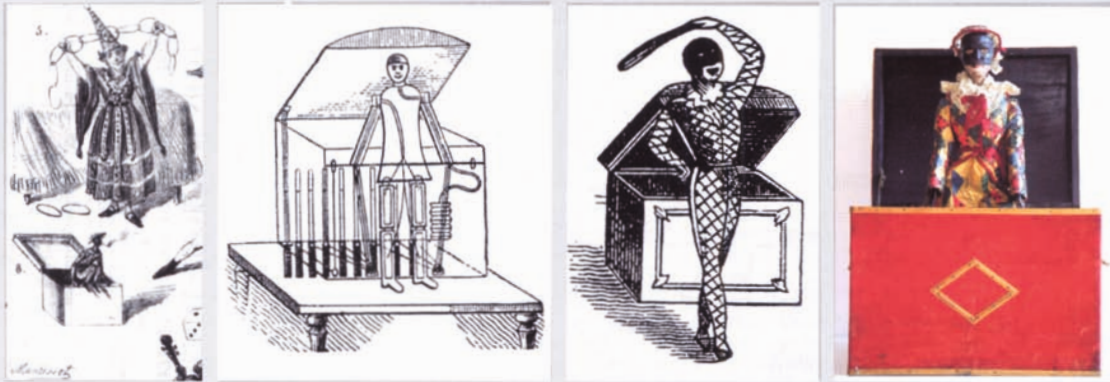
VALERIO ADAMI, *Prestidigitatore*. 1984  
Öl auf Leinwand, 100 x 130 cm, Privatsammlung

*Prestidigitatore* - ein Bild des 1935 in Bologna geborenen Malers Valerio Adami, der seit vielen Jahren in Paris lebt. Seine Bilder hängen in zahlreichen privaten und öffentlichen Sammlungen, darüber hinaus hat Adami Arbeiten an öffentlichen Gebäuden ausgeführt, wie beispielsweise einen großen Bildzyklus im Foyer des Théâtre du Châtelet, der von der Straße aus bewundert werden kann. Sein Stil nähert sich einer neuen Klassizität, einer plakativen, die Pop integriert. Mit seiner unverwechselbaren Handschrift hat sich Adami einen festen Platz in der Kunst des 20. Jahrhunderts erobert. Die stillen Flächen sind steril wie Verpackungen gemalt; die Lineamente darauf, die einzelne Flächen überschneiden, sind hart wie Drähte. Die Infragestellung der Industriegesellschaft und ihre Menschenfeindlichkeit, Zeitkritisches, Ironisches, Autobiographisches, Surreales und Tiefenpsychologisches sind in komplizierter Weise verflochten, so dass sich seine Bilder trotz ihrer bestechenden formalen Klarheit häufig einer eindeutigen Interpretation entziehen.

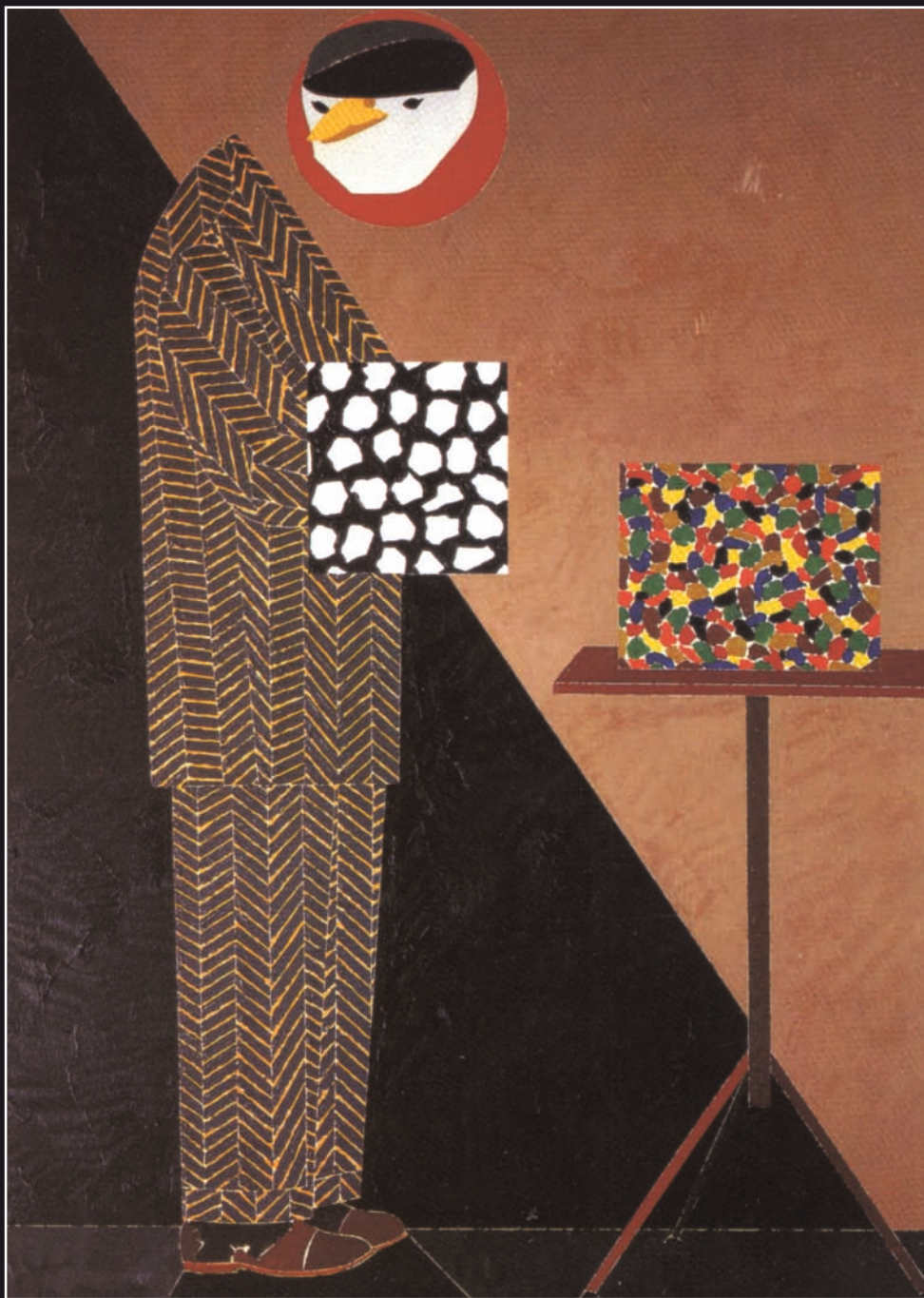
Dies gilt auch für sein Bild *Prestidigitatore*, das auf ein autobiographisch verarbeitetes Erlebnis des Künstlers zurückgeht. Valerio Adami begleitete mich eines Abends in Paris, als ich den Sammler und Zauberhistoriker Jacques Voignier besuchte. Dieser zeigte dem Künstler Teile seiner umfangreichen Zaubersammlung, insbesondere auch die für einen Laien teilweise bizarren Geräte, die die uneingeschränkte Aufmerksamkeit und Bewunderung des Malers fanden. Da war auch eine Kiste, deren Deckel sich auf Kommando öffnete. Mit einem Schwung erschien auf der Vorderkante des Kastens die Figur eines Harlekins, der wie ein gewandter Turner einen Handstand machte, die Beine spreizte, die Arme ausbreitete, ein Pfeifchen rauchte und eine Kerze ausblies. Adami muss sich dieses Kunststück fest eingepägt haben, denn wenige Tage nach diesem Besuch entstand eine Zeichnung (sie ist abgebildet in *MAGIE* Heft 1, Januar 2004, Seite 13), die Vorlage für das Ölbild des Künstlers war.

Das Kunststück mit dem Harlekin ist ein sogenannter Scheinautomat. Scheinautomaten, die eine Autonomie vortäuschen, in Wirklichkeit aber von Menschenhand reguliert und bewegt werden, fanden Eingang in das Repertoire der Zauberkünstler in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Das bedeutendste Beispiel ist der Schachtürke des Herrn von Kempelen. Der Harlekin im Kasten wurde von dem holländischen Mechaniker Opré (gestorben 1846) erfunden und seit circa 1830 in Zaubervorstellungen integriert. Im Grunde ist der Harlekin eine Art Marionette, bei der die Führungsdrähte innegeleitet sind, in einen Tisch geführt und schließlich von einem Gehilfen, der „die Strippen zieht“, wie auf einer Klaviatur hinter der Bühne, bewegt werden. Rüdiger Deutsch hat den Harlekin rekonstruiert und mit großem Erfolg auf mehreren Zauberkongressen vorgeführt.

Adamis *Prestidigitatore* hält den Moment fest, in dem der Harlekin sein Programm beendet hat und rückwärts in der Kiste wieder verschwindet. Rechts von der Kiste steht der Zauberkünstler, eine geheimnisvolle, ja bedrohliche Gestalt, die an den Cipolla in Thomas Manns Novelle *Mario und der Zauberer* denken lässt. Gemeinhin glaubt man, der Zauberkünstler würde seine Wunder seiner Handfertigkeit verdanken. Bei Adamis Taschenspieler aber sind Arme und Hände auf dem Rücken verborgen. Kein Wunder, denn Automaten machen den Taschenspieler arbeitslos!



Von links nach rechts: Der Taschenspieler Philippe mit dem Harlekin. Eine Konstruktionszeichnung des Harlekin aus Adolphe Blind, *Les automates trucées*, 1928. Angebot eines Harlekinautomaten aus einem Zauberkatalog. Ein Harlekin-Automat, aus der Sammlung Volker Huber





*Öl auf Leinwand 182 x 130 cm.  
Entstanden 1993.*

## **EDUARDO ARROYO. Ilusionista moderno**

Eduardo Arroyo, geboren am 26. Februar 1937 in Madrid, gilt heute als einer der bedeutendsten spanischen Künstler der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Er ist nicht nur Maler, Bildhauer und Graphiker, sondern hat zeitweise auch als Journalist gearbeitet und Bühnen- und Kostümbilder entworfen. In Deutschland übernahm er die Ausgestaltung von Alban Bergs Oper Wozzeck an der Bremer Oper und Berthold Brechts Im Dickicht der Städte im Schauspielhaus Frankfurt am Main. 1978 verließ Arroyo aus politischen Gründen Spanien und siedelte sich in Paris an. Dort wandte er sich der Malerei zu, die er sich als Autodidakt aneignete.

Sein großformatiges Ölbild *Ilusionista moderno* aus dem Jahr 1993 ist eine seiner neueren Arbeiten, die sich durch klare, offen ersichtliche Konzeption und die Betonung wichtiger Bildelemente mittels Farbe und Form auszeichnen. Arroyo gelangte nach einem expressionistisch orientierten Beginn sehr bald zu einer vereinfachten Gegenständlichkeit mit den Elementen der Montage. Dies ist auch auf seinem Bild mit dem Zauberkünstler deutlich zu erkennen. Der Bildhintergrund wird von einer Diagonalen zweigeteilt, und diese Bildschräge steht in auffälligem Gegensatz zu der Senkrechten der Figur und der Betonung der Horizontalen und Vertikalen in den wenigen übrigen Bildelementen.

Schlüssel zum Thema Zauberkünstler ist zunächst nur eine Nebensache, nämlich der typische Ablagetisch mit dem stativähnlichen Untergestell. Von da aus lässt sich das kleingemusterte farbige Rechteck auf der Tischplatte als eine Schatulle erkennen, aus der der Zauberkünstler seine Wunder hervorzaubert. Ein weiteres Rechteck in einer Schwarzweiß-Musterung findet man da, wo man normalerweise die Hände des Zauberkünstlers erwarten würde. Der Gipfel der Merkwürdigkeit des Bildaufbaus liegt aber in dem gleichsam wie mittels einer Collage angebrachten Kopf des Zauberers, der keineswegs mit jovialer Miene sein von ihm beherrschtes Publikum mustert, sondern eher verstohlen zur Seite blickt, als sei er gerade dabei, ein Wunder zu vollbringen, befürchtend, dass die Zuschauer ihm auf die Schliche kämen.

Mir scheint, dass Eduardo Arroyo in der Figur des *Ilusionista moderno* eine kritische Darstellung des Malers in der Moderne versuchte, der, die illusionistische Malerei als unzeitgemäß betrachtend, Wirklichkeiten aus abstrakten Farb- und Formspielen hervorzaubert.





## MAX BECKMANN. Großes Varieté mit Zauberer und Tänzerin



*Öl auf Leinwand  
115 x 150 cm.  
Entstanden 1942 im  
Exil in Amsterdam.  
Werknummer  
Göpel 591.  
Von der Heydt-  
Museum, Wuppertal.*

Max Beckmann (Leipzig 12.2.1884 - 27.12.1950 New York) ist der bedeutendste deutsche Maler des 20. Jahrhunderts. Seine Vorliebe für Varieté, Zirkus und Kabarett ist wohlbekannt und hat auch Eingang in sein künstlerisches Werk gefunden. Viele Freunde Beckmanns haben von dieser Leidenschaft des Künstlers berichtet. Benno Reifenberg: „Beckmann ging nicht eben häufig in die Oper oder ins Schauspiel, aber er besuchte regelmäßig das Varieté im Schumann-Theater in Frankfurt am Main. Er kannte sich genau in der Artistenwelt aus, und er hat mir oft erklärt, dass hier noch eine ununterbrochene Tradition erhalten werde, die sich in den Figurationen der Parterre-Akrobaten bis in alt-ägyptische Zeiten zurückleiten lässt, mit dem Gerät der Jongleure und sogar in den Dankesbezeugungen der Artisten für den Beifall ... Wenn wir ihn begleiteten, dann war es ein besonderes Vergnügen, seine sachverständige Kritik an den Arbeiten der Varieté-Künstlern zu vernehmen und seine

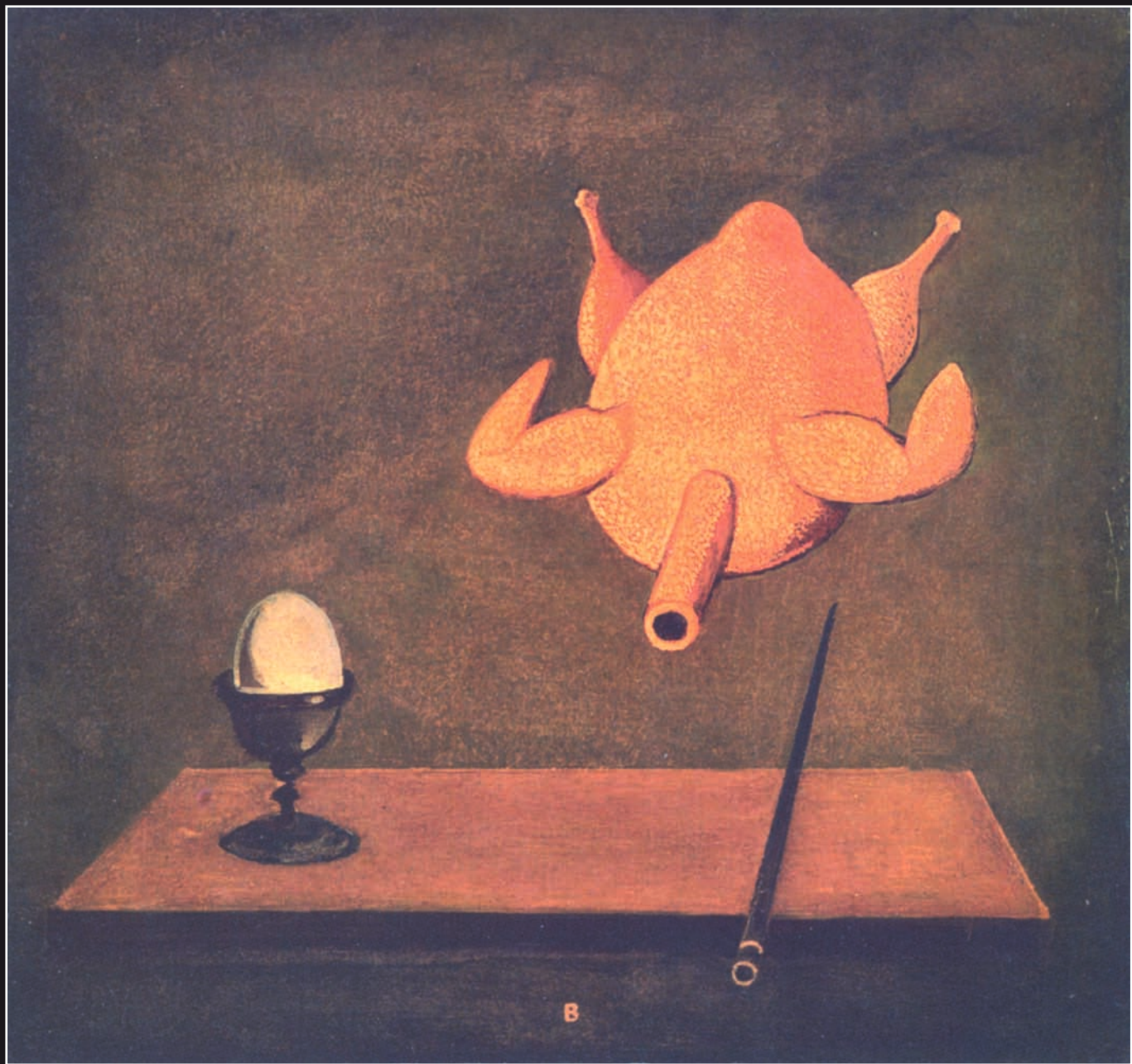
fast kameradschaftliche Bewunderung bei einer besonders gelungenen Nummer.“

Darstellungen aus Varieté und Zirkus, von ihren Akteuren, die gelegentlich versteckt oder offenkundig selbstbildnishaft Züge tragen, bilden einen beträchtlichen Teil des malerischen, graphischen und plastischen Œuvres. Seine graphischen Folgen Jahrmart und Day and Dream sind eindrucksvolle Beispiele für Beckmanns leidenschaftliche Zuwendung zum Artistenmilieu.

In Beckmanns Großem Varieté mit Zauberer und Tänzerin stehen die Akteure dichtgedrängt auf den deutlich sichtbaren Brettern, die die Welt bedeuten. Links konkurriert die Tänzerin mit dem Zauberkünstler zur Rechten um die Gunst des Publikums. Der Zauberkünstler hat gerade sein Kunststück zum Höhepunkt geführt und lässt die Jungfrau auf den drei Säbelspitzen schweben. Souverän gönnt er sich eine Entspannungspause und bläst Rauchringe ins Publikum, während im Hintergrund die Kapelle die Vorführungen musikalisch begleitet. Das Bild wird vorne von einer Gruppe Zuschauer begrenzt, von denen nur die Köpfe sichtbar sind, da sie unmittelbar vor der Bühne sitzen, was auf die Intimität des Raumes, wie sie in kleineren Varietés oder in Jahrmarktsbuden anzutreffen ist, hinweist.

Die Konfrontation des bürgerlichen Publikums mit dem Exotismus der Varieté-Künstler verweist auf die heimliche Sehnsucht, den Routinen des Alltags zu entrinnen und auf die Protagonisten des Varietés eigene Wünsche nach Freiheit und Ungebundenheit zu projizieren. Beckmann fängt die Fremdartigkeit der Atmosphäre durch eine Farbigkeit ein, die vorwiegend aus dem Komplementärkontrast von Violett- und Gelbtönen besteht, akzentuiert durch eine Konturierung in kräftigem Schwarz.





GOTTFRIED BROCKMANN  
Zauberkunststück. (Hühnerküche 2)

Ein Tisch, ein Stab, ein Huhn, ein Ei – und fertig ist die Zauberei! Ja, wenn das so einfach wäre. Der Künstler Gottfried Brockmann war ein Freund der Zauber Kunst. Er hat immer wieder in seinen Bildern Elemente aufgegriffen, die sich auf Begegnungen mit der Zauber Kunst zurückführen lassen. Doch sind seine Werke, mit einigen Ausnahmen, stets so konstruiert, dass der Zauber, das Rätsel, unmittelbar aus dem Bildinhalt den Betrachter anspricht, ohne dass das übliche Zauberszenario seine Darstellung fände.

Brockmanns *Zauber Kunststück (Hühnerküche 2)* ist ein solches Beispiel für die Verrätselung des Bildinhalts. Ein Tisch, ein Eierbecher mit Ei und ein abgelegter Zauberstab, das könnte man als ein Stilleben auffassen. Aber dann kommt ein gerupftes und gebratenes Huhn in den Blick und verstärkt die Ratlosigkeit des Betrachters. Immerhin: in anderen Sprachen heisst Stilleben „Natura morta“ oder „Nature morte“ und insoweit könnte der geköpft und gebratene Gickel durchaus Teil eines Stillebens sein, wenn er nicht oberhalb der Tischplatte im Raum schwebte. Hat der Künstler vielleicht das Kunststück mit der *Schwebenden Jungfrau* parodieren wollen? Und ist der Weg von der Jungfrau zum Brathuhn ein Beleg für die These von Rainer Maria Rilke „Denn das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang“, wenn man im Schönen die Jungfrau und im Schrecklichen das Huhn sieht? Und welche Beziehung ergibt sich aus dem Verhältnis von Hühnererei und Huhn? Rilkes Vers endet mit „weil es gelassen verschmäht, uns zu zerstören“. Das Verhältnis von Brathuhn und Ei ist das von Tod und Wiedergeburt. Ein tröstliches Bild also. Und für alle Ungläubigen ein Zauber Kunststück.

In einem Gespräch mit Gernot Thiele äußerte sich Brockmann: „Zu meinen Hühnern sagte man oft, es wären Kastrationsdarstellungen. Ich halte es für sehr gefährlich, solche tiefsinnigen Interpretationen zu finden. Ich war immer sehr skeptisch gegen jede Deutung aus der Sache selbst heraus. Man muss sie auch von außen sehen. Bleiben wir doch bei der Betrachtung der Bilder. Was der Einzelne dabei erlebt, kann ich nicht immer gewollt haben.“ Das gilt mit Sicherheit auch für die Assoziation von seiner *Hühnerküche* mit dem Rilke-Vers.

Gottfried Brockmann ist heute nur noch wenigen engagierten Kunstfreunden bekannt, obwohl sein Werk selbst im Museum of Modern Art in New York vertreten ist. Zu spröde, zu befremdlich sind die Arbeiten, als dass ein breiteres Publikum ihrem Zauber erliegen würde. Brockmann wurde 1903 in Köln-Lindenthal geboren, er starb 1983 in Kiel. Seit den frühen Zwanziger Jahren arbeitete er als freischaffender Künstler im Umfeld der Kölner Künstlergruppe „Die Progressiven“. Er studierte 1926 - 1932 an der Kunstakademie Düsseldorf und war Meisterschüler von Heinrich Campendonk. 1933 Mitglied der Rheinischen Sezession, nach 1933 Akademieverbot. Brockmann tauchte in Berlin unter. Nach dem Krieg lebte er zunächst in Hof, später in Kiel, wo er Leiter der Abteilung Freie und Angewandte Kunst der Muthesius-Werkkunstschule wurde. 1964 Kulturpreis des Landes Schleswig-Holstein, 1975 Professur.

Brockmanns Kunst emanzipierte sich von flächig-figuralen Konstruktionen mit zeichenhaft reduzierten Menschendarstellungen und geometrischem Bildaufbau durch Einbeziehung von Gestaltungselementen der Neuen Sachlichkeit zu surrealen Kompositionen. Unser Bild *Zauber Kunststück (Hühnerküche 2)* ist ein Beispiel für eine Surrealität, die ihren Effekt allein aus der Inkommensurabilität ihrer realistischen Elemente zieht. Insoweit steht Brockmann in dieser Phase seines Schaffens dem Werk von René Magritte nahe. Und der war ja, wie wir wissen, auch ein Zauberer.



Zauber Kunststück (1932/1947)



Frau ohne Unterleib (1929)

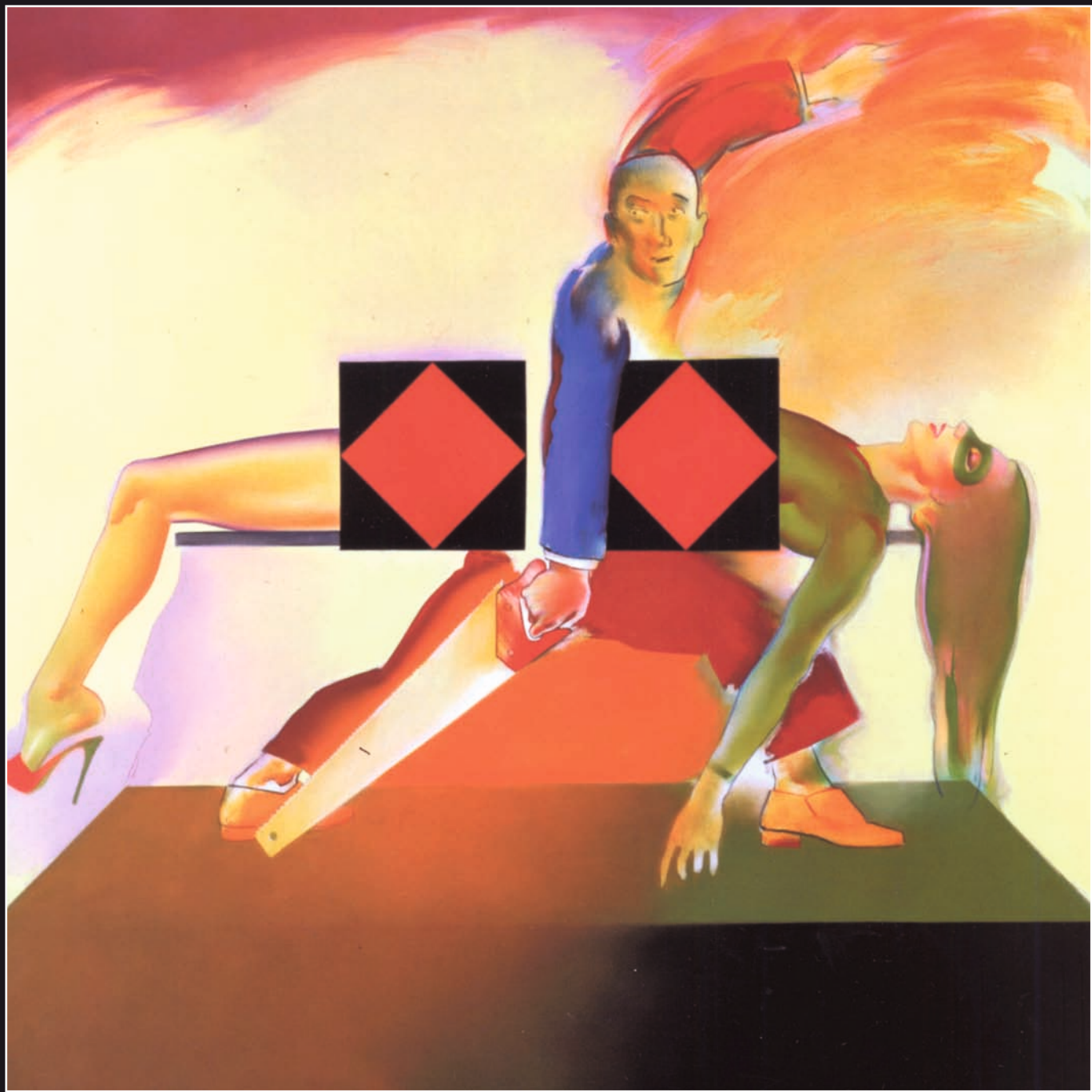


Schwebende Jungfrau (1930)



Zauberer (o. J.)







ALLEN JONES  
Pure Magic

Zugegeben, auch in der Zauberkunst sind die Frauen auf dem Vormarsch. Das hat eine amerikanische Universität bewogen, Belinda Sinclair mit einem Forschungsauftrag über die Frauen in der Zauberkunst zu betrauen. Aber die Regel ist es nicht. Die Zauberkunst ist noch immer eine Männerdomäne, und die Frau wird häufig nur als Schmuckstück auf der Bühne geduldet – als Assistentin des Meisters. Der vergeht sich dann an ihr zum Vergnügen der Zuschauer, indem er sie zersägt, zerstückelt oder ihr, im wahrsten Sinne des Wortes, den Kopf verdreht. Fast ist es schon ein Privileg, wenn sie sich, befreit von der Erdschwere, als Schwebende Jungfrau in die Luft erheben darf.

Allen Jones ist ein Pionier der Pop Art, der Kunstrichtung also, die Mitte der Fünfziger Jahre allmählich die Dominanz des Informel, der abstrakten Malerei, in Europa und Amerika ablöste. Es waren hauptsächlich Alltagstrivialitäten, Gegenstände des täglichen Gebrauchs, die die neue Malergeneration auf die Leinwand bannte. Suppendosen, Cola-Schilder, Brillo-Kisten – der Alltag wurde zur Kunst, und die Kunst wurde aus ihrer Isolation herausgeführt und mit der modernen Lebenswirklichkeit verbunden. Allen Jones wurde 1937 in Southampton geboren. Er erhielt seine künstlerische Ausbildung in London, zunächst am Hornsey College of Art und von 1959 - 1960 am Royal College of Art. Er war beteiligt an der Ausstellung Young Contemporaries, die 1961 der englischen Pop Art zum Durchbruch verhalf. Anfänglich in seinen Arbeiten einer sanften Erotik verpflichtet, ging er allmählich in eine aggressive, fetischistische Darstellungsweise über. Sie erreichte 1969 ihren Höhepunkt mit einer Serie lebensgroßer weiblicher Fiberglas-Figuren, die als Möbelstücke posieren.

Schon diese Figuren, in denen der Künstler den Frauen Objektcharakter zuweist, lassen uns rätseln, ob der Künstler das eingefahrene westliche Klischee der Frau als Dienerin des Mannes befördern oder kritisch hinterfragen wollte. In seinem Bild Pure Magic versimsalabimisiert Allen Jones die Emanzipationsproblematik. Da ist zunächst einmal ein Farbenrausch: Rot, Blau, Gelb, Orange und Grün werden in heftiger Bewegung eingesetzt. Die Farben tanzen auf der Leinwand und bilden die Kulisse für den Akteur, den Zauberkünstler. Dieser sieht aus wie ein Täter, der mit seiner Beute unter dem Arm in heftigem Laufschrift die Bühne verlässt. Hat er wohl vergessen, sein versehrtes Opfer wieder herzustellen? Ist es Panik, die wir in seinem Gesicht ablesen können? Oder ist es die jähe Einsicht, dass das Weib, das sich ihm so willfährig hingegeben hatte, auch anderweitig zu gebrauchen wäre? Oder ist er gar auf der Flucht vor dem Publikum, das ihm im Zeichen der Frauenemanzipation dieses reaktionäre Schaustück nicht durchgehen lassen will?

Es gibt Abhängigkeiten, die nicht soziokulturell bedingt sind, sondern die in Emotionen ihre Ursache haben. Und da wäre wohl in erster Linie die Liebe zwischen zwei Partnern zu nennen. Friedrich Hollaender konnte ein Lied davon singen. Er hat Anfang der Dreißiger Jahre ein Chanson geschrieben, das die zersägte Jungfrau aus der Perspektive des Opfers besingt. „Weil ich ihn lilliebe, weil ich ihn lilliebe ...“, deshalb lässt sich die Assistentin des Zauberkünstlers Abend für Abend von dem Meister halbieren:

Friedrich Hollaender, Die zersägte Dame, 1931

Sie kennen sicher die Attraktion:  
„Das Zersägen einer Dame in zwei Stück“.  
Also, ich bin die Dame in Person,  
Ich bin von dem Kunststück der Trick.  
Doch anstatt daß man mich hätschelt und pflegt,  
Sieht es leider grad umgekehrt aus:  
Schließlich leg ich mich hin, schließlich ich werd zersägt,  
Doch der Säger bekommt den Applaus.  
Wie ungerecht! Wie ungerecht!  
Sie werden fragen, warum macht sie's denn, die Kuh?  
Weil ich ihn lilliebe, weil ich ihn lilliebe –  
Und wenn man liebt, dann is man doof, nu rede du.  
Doch er ahnt nicht das Gefühli in mir drin.

Und er kuckt mich nur an, wenn er muß.  
Und ich bin für ihn nur die Partnerin,  
Die man auf der Bühne durchsägt, und dann Schluß!  
Und da hab ich ihm ein Kissen gestickt,  
Drauf steht „Säge mir ein liebes Wort“,  
Doch er hat's nicht verstanden,  
und er hat nur genickt  
Und dann ging er mit „ner Radfahrnutte fort.  
Wie ungerecht! Wie ungerecht!  
Warum mein Herz bei seinem Anblick nur so schlägt?  
War das denn immer so, war das denn immer so?  
Ja, ja, so war's, er kam und sah und hat gesägt.  
Doch eines Tages, da wird's geschehen,

Daß dies Leben, daß dies Leben mir zu schwer.  
Und mein Herz wird brechen aus Versehen,  
Und dann leg ich heimlich mich im Kasten quer.  
Und er sägt mich mittendurch in Wirklichkeit,  
Und er ahnt nicht die Blamage, die ihm droht –  
Doch da fällt mir ein, was hab ich denn davon?  
Er bliamiert sich, aber ich bin leider tot.  
Wie ungerecht! Wie ungerecht!  
Der Lump darf weiterleben, ich dagegen nein –  
Leb wohl, Geliebter, leb wohl Geliebter,  
Immer, immer soll dein Sägen um mich sein.  
Leb wohl, Geliebter, leb wohl Geliebter,  
Immer, immer soll dein Sägen um mich sein.







Wolfgang Koethe, *Wonderboy*  
Öl auf Leinwand, 170 x 120 cm



Houdini lebendig begraben  
Hotel Shelton, New York City 5. 8.1926

Das Bild *Wonderboy* von Wolfgang Koethe gehört zu den Werken in der Malerei, deren Inhalt vom Betrachter nicht ohne weiteres zu bestimmen ist. Zwar liefert die Malerei ein Abbild der Wirklichkeit, auch wenn die handelnden Personen eher schemenhaft wiedergegeben und entindividualisiert sind, doch bleibt uns der Bildinhalt fremd. Man erkennt einige männliche Personen in Badeanzügen, kann die Einfassung eines Schwimmbeckens ausmachen, an dem sich einige neugierige Personen versammeln, die offenbar ein Geschehen in diesem Becken beobachten. Einige der im Wasser stehenden Männer machen sich an einer länglichen sargähnlichen Kiste zu schaffen, die auf dem Wasser zu schwimmen scheint. Die Atmosphäre, die das Bild ausstrahlt, ist eher etwas beängstigend, und die kühlen Farben, mit denen der Maler die Personen akzentuiert, tragen zu der angespannten Kälte der Darstellung bei.

Wolfgang Koethe wurde 1952 in der Nähe von Chemnitz geboren. 1970, nach seinem Abitur, nahm er seine Studien an der Kunsthochschule Düsseldorf in der Klasse von Joseph Beuys auf. 1972 wechselte er an die Hochschule für Bildende Künste, Westberlin, in die Klasse von Johannes Geccelli. 1978 wurde er Meisterschüler und erhielt ein Stipendium des British Council. Dann erfolgte seine Übersiedlung nach London, wo er acht Jahre lebte. Seit 1987 lebt Wolfgang Koethe in München.

Das Bild *Wonderboy* geht auf ein Foto aus dem Jahr 1926 zurück, das seinerzeit in der amerikanischen Presse veröffentlicht wurde. Es berichtet über ein Experiment des unvergleichlichen Zauberers, Entfesselungskünstlers, Autors, Filmstars und Antispiritisten Harry Houdini, der in der Tat ein „Wonderboy“ war, auch wenn er zur Zeit dieser Aufnahme seine „Boyhood“ schon lange hinter sich gelassen hatte. Wie kein anderer verkörpert Houdini Glanz und Glamour der Zwanziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts. Kein Wunder also, dass wir ihm auch in E. L. Doctorows Roman „Ragtime“ begegnen.

Jahrelang hatte sich Houdini auf ein Kunststück vorbereitet, das zu einem seiner Glanzstücke werden sollte. Er wollte sich lebendig begraben lassen und nach längerer Zeit wieder dem Grab entsteigen, ohne gesundheitliche Schäden davongetragen zu haben. Wir erinnern uns: David Blaine hat dieses Kunststück vor einigen Jahren wiederholt und damit weltweit Schlagzeilen gemacht. 1926 war Houdini soweit, einen Test zu veranstalten. Er legte sich im Schwimmbad des Shelton Hotels in New York City in eine Box, die anschließend hermetisch versiegelt wurde. Dann wurde die Box zu Wasser gelassen, und sechs Männer in Badeanzügen stellten sich auf den Sarg, um ihn unter Wasser zu halten. Mit der Außenwelt war Houdini durch eine Telefonleitung verbunden. Nach einer Stunde und 31 Minuten gab Houdini ein Zeichen, den Sarg aus dem Schwimmbecken zu heben und zu öffnen. Er entstieg etwas benommen, aber ansonsten unbeschädigt der Kiste. Im Sarg befand sich Sauerstoff, der allenfalls eine Versorgung – so die beobachtenden Ärzte – für drei bis vier Minuten gewährt hätte. Ob sich Houdini eines Trickprinzips bediente oder ob er tatsächlich seinen Sauerstoffverbrauch so reduzierte, dass er sich 91 Minuten in der verschlossenen Kiste aufhalten konnte, ist nicht geklärt. Ein Medienergebnis! Houdini zufolge ist kein Trick angewandt worden. Er wollte vielmehr beweisen, dass jeder Mensch längere Zeit bei geringem Sauerstoffvorrat überleben könne, ohne übernatürliche Kräfte zu besitzen. Sein Experiment war gegen die Vorführung von Fakiren und Pseudofakiren gerichtet. Wenige Wochen nach diesem Experiment, am 31.10.1926, starb der Wonderboy Houdini im Grace Hospital in Detroit.

Wolfgang Koethe hat das Foto von Houdinis Experiment 1987 gefunden, aber erst viel später mit dem Bild begonnen. Die Transformation einer Fotografie in ein gemaltes Bild ist gleichzeitig ein Wechsel im Kontext. Das Ölbild hat sein Vorbild hinter sich gelassen, gleichsam unterdrückt. Es entstand in der Malerei eine neue Wirklichkeit, die den Inhalt verrät, statt ihn zu erklären. Wolfgang Koethe: „Formal hat mich das Foto besonders gereizt, da der Blick im Kreis herum gelenkt wird. Inhaltlich denke ich, daß Malerei und Zauberei eine Gemeinsamkeit haben: es sind beidemal Abfolgen von logisch aufeinander aufgebauten Schritten, die zu einem überraschenden Ergebnis führen können.“



LS  
UI  
on



Öl auf Leinwand 125 x 150 cm.  
Entstanden im Juni 1949. Privatbesitz Berlin

## Karl Kunz, Bellachini

Der Maler Karl Kunz (1905 - 1971) ist nur mit Mühe in kunsthistorische Kategorien einzuordnen. Am ehesten steht sein Personalstil dem Surrealismus nahe, ohne aber strikt den klassisch-surrealistischen Kanon zu verfolgen, wie er sich in der Kunst von Salvador Dalí, Max Ernst oder René Magritte ausdrückt. „Bei den meisten klassischen Surrealisten werden Details, Dinge, Figuren strikt naturalistisch dargestellt, wenn auch in Übergängen und Verfremdung sowie reinen Erfindungen unnatürlich, eben surreal, das heißt traumhaft in ihren Mischungen.

Bei Kunz jedoch sind alle Objekte einer Stilisierung, Vereinfachung und bei aller Plastizität doch einer an Flächen gebundenen Erscheinungsform unterworfen, wodurch ihr anaturalistischer Charakter betont wird. Hinzu tritt eine zuweilen plakative Farbigkeit, die dann wieder rasch ins Linear-Kalligraphische umschlägt, bilderbuchartig und beschwörend. ... Auch das Inhaltliche, oft gedrängt und verschlungen gegenwärtig, fordert die Mitarbeit des Betrachters. Es regt an, die Dinge zu ordnen, das Chaotische zu entwirren.“ (J. A. Schmoll, gen. Eisenwerth)

Ein solch scheinbares Chaos vermittelt auch das Bild *Bellachini* aus dem Jahre 1949. Es steht keineswegs isoliert im Werk des Malers, sondern ist Teil einer Motivgruppe, die mit dem Bild *Akrobaten* aus dem Jahr 1936 beginnt und sich in zahlreichen Werken wie *Jahrmarktparade*, *Sein letztes Lied* usw. fortsetzt.

Leicht aus der Mitte nach links gerückt erkennen wir die namensgebende Figur, den Zauberkünstler Bellachini, der seinen eigenen Kopf in der rechten Hand trägt und links wohl eine Taube hat erscheinen lassen. Der Kopf des Zauberers ist nunmehr ein collageähnliches Gebilde aus Schmetterling, Schirm, Fächer und einem lippenähnlichen Gebilde. In Schulterhöhe des Zauberers schwebt eine nackte, nur mit braunen Strümpfen bekleidete Jungfrau. Diese Betonung der Horizontalen, die die Vertikale des Zauberers durchkreuzt, findet ihre Parallele in dem schwebenden Zaubertisch in Kniehöhe des Magiers, auf dem sich Spielkarten und anderes Zaubergehärt befinden. Dieser streng horizontal-vertikale Bildaufbau wird konterkariert durch die Schräge eines Illusionskastens rechts von der Bildmitte, in dessen oberem Fenster ein weiblicher Kopf im Profil zu sehen ist, während ganz rechts, wiederum vertikalbetont, die Assistentin des Künstlers auf ihren Einsatz wartet.

Anregung zu diesem Bild hat Karl Kunz zweifelsohne in einer Fotografie gefunden, die der Tuschenspieler Bellachini im 19. Jahrhundert zu Werbezwecken verbreitet hat. Die Fotomontage hat auch weitere Künstler zu Bilderfindungen inspiriert, wie man der Zeichnung von Max Beckmann und der Skulptur von Siegfried Neuenhausen entnehmen kann. Das Bild *Bellachini* von Karl Kunz, angeregt durch eine Fotografie, verkörpert durch die kluge Bildregie des Künstlers, die teilweise surrealistische Verfremdung der Figuren und Objekte sowie durch seine plakative Farbigkeit eine eigene Wirklichkeit. Dem Betrachter tritt die Fülle der Einzelobjekte zunächst wie ein Chaos entgegen und erst allmählich, geleitet durch die Kompositionsprinzipien des Künstlers, erschließt sich der Zusammenhang des Bildes. In seiner Unwirklichkeit ist es der Zauberei sehr nahe, denn was ist denn das Zaubersche, wenn nicht die Realisierung des Unwirklichen?



Bellachini. Foto



Max Beckmann



S. Neuenhausen





## RENÉ MAGRITTE, Der symmetrische Trick. 1927

Öl auf Leinwand, 54 x 73 cm, Privatsammlung Belgien



René Magritte, geboren 1898 in Lessines in Belgien, gestorben 1967 in Brüssel, war ein eigenständiger Vertreter des Surrealismus, der die banalen Dinge des Alltags, naturalistisch im Detail, durch irrealer Zusammenfügungen verfremdet und in neue Zusammenhänge stellt. Obwohl sein Werk eine ungeheure Wirkung entfaltete und er in allen bedeutenden westlichen Museen vertreten ist, hat seine Malerei keinen direkten Nachfolger gefunden. Dies liegt höchstwahrscheinlich daran, dass seine surrealistische Konzeption und sein Personalstil so ausgeprägt waren, dass jede Nachfolge als Nachahmung hätte empfunden werden müssen.

Das hier dargestellte Bild aus dem Jahr 1927 kann Magrittes Schaffen beispielhaft erklären. Es ist einfach aufgebaut, zeigt drei durch ein Tuch verhüllte Objekte, von denen das mittlere im Begriff ist, sich zu enthüllen. Diese Enthüllung ist zugleich eine Entblößung. Man kann vermuten, dass die Verhüllungen rechts und links ebenfalls jeweils Menschen verdecken, die am Boden kauern, und sich enthüllen würden, sobald sie, wie die mittlere Figur, aufrecht stünden. In diesem Kontext erfährt der Betrachter seine eigene Hilflosigkeit, weil er, obwohl das Bild



so einfach strukturiert ist, den Bildinhalt nicht auflösen kann. René Magritte dagegen hatte eine ganz realistische Vorlage, die ihn zu diesem Bild anregte. Und zwar war dies eine Bühnenillusion, genannt „Das Geheimnis der drei Geister“, die auf eine Erfindung von Servais Leroy zurückgeht. Im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts wurde sie von zahlreichen Zauberkünstlern vorgeführt, und Magritte hat sie entweder selbst auf der Bühne gesehen oder wurde durch ein Plakat oder ein Photo, das auf die Darbietung hinwies, zu seinem Bild inspiriert.

Die Illusion ist ein Verwandlungskunststück. Der Zauberer befestigt eine Maske über seinen Augen und zieht einen schwarzen Umhang mit einer Kapuze an, um Mephistopheles darzustellen. Dann lenkt er die Aufmerksamkeit des Publikums auf ein Kabinett, das vorne geöffnet ist. Das Kabinett kann vorne mit einem Vorhang verschlossen werden. Das Kabinett wird einmal um sich selbst gedreht und dann in Position gebracht, damit das Publikum erkennen kann, dass es innen leer ist. Dann betritt der Zauberer das Kabinett und nimmt ein weißes Tuch, das ihm die Assistentin reicht. Er hält das Tuch für einen Augenblick vor sich, bis sich plötzlich eine Figur unter dem Stoff formt und sich, bedeckt mit dem weißen Stoff, vom Kabinett weg zur linken Seite hin bewegt. Die Assistentin reicht dem Künstler ein weiteres Tuch, der es vor sich hält, bis eine weitere Figur erscheint und, vom Tuch bedeckt, zur rechten Seite kriecht. Und noch ein drittes Tuch hält der Künstler vor sich, bis sich eine Figur abzeichnet, die nach vorne und somit mittig zwischen die anderen beiden Figuren kriecht. Dann schließt der Zauberer den Vorhang des Kabinetts, in dem er steht. Geheimnisvoll öffnet sich der Vorhang wieder, aber der Künstler ist verschwunden und das Kabinett ist leer. Schließlich erhebt sich die Figur zur Linken von ihrer gebückten Position, entfernt das Tuch und erweist sich als eine der Assistenten. Die Figur auf der rechten Seite erhebt sich ebenfalls und erweist sich als eine Assistentin. Zum Schluss erhebt sich die mittlere Figur und entfernt das Tuch: es ist der Zauberkünstler. Er entfernt die Maske, den Umhang und die Kapuze.

Die abgebildeten Plakate aus den zwanziger Jahren zeigen einmal den Zauberkünstler Jansen, den späteren Dante, wie er diese Bühnenillusion vorführt. Das zweite Plakat ist ein sogenanntes Lagerlitho, das Zauberkünstler mit ihrem eigenen Eindruck versehen konnten. Seine Existenz beweist, dass es sich um eine populäre Bühnenillusion gehandelt hat. Noch in den späten fünfziger Jahren hat Kalanag eine Variante dieses Kunststücks vorgeführt.

René Magrittes scheinbar realistische überreal, surreal. Der eine Kunstgriff ursprünglichen Kontextes zu Der zweite Kunstgriff liegt in der wie in den Plakaten dargestellt, durch Das dadurch eingeführte erotische verhüllten Körper rechts und links Neugier und zugleich Unbehagen Rituale oder Praktiken angespielt Verstärkt wird dieses Unbehagen weibliche Figur offenbar kopflos ist. Dame ohne Unterleib. Hier wird der



Malerei wird durch zwei Kunstgriffe besteht darin, die Vorlage ihres entkleiden und damit zu verfremden. Substitution des Zauberkünstlers, einen nackten weiblichen Unterkörper. Element, das durch die beiden noch verstärkt wird, löst im Betrachter aus, weil hier offensichtlich auf wird, die ihm verschlossen sind. noch durch die Tatsache, dass die Aus Jahrmarktuden kannte man die sonst fehlende Unterleib sichtbar.





SIGMAR POLKE  
 Bühnentrück. Die zersägte Frau

Sigmar Polke, geboren 1941, fasziniert mit seiner Kunst Liebhaber in aller Welt. Seit den frühen 60er Jahren experimentiert er mit Stilen, Themen, Materialien und einer Haltung, die die Rolle der Kunst und des Künstlers mit ins Betrachtungsfeld hob. Polke hat damit Wesentliches zur Erneuerung der Malerei beigetragen. Seine Experimente mit der Fotografie fließen seit den frühen 80er Jahren in die malerische Praxis ein, was ihm den Ruf des Alchemisten eingebracht hat. In sogenannten Schüttbildern und den in Lack „eingefrorenen“ Erscheinungen werden Vorstellungen von reiner Malerei, von reiner Natur sowie von gängiger Romantik evoziert und gleichzeitig hinterfragt. Das Betonen des Prozesses, das Beobachten und Freisetzen eines Eigenlebens des Materials, der Einsatz von Lacken, Pigmenten, von „Geladenen“, Stoffen aus der Fotochemie, aber auch von Gold und Silber sowie gifthaligen Farben oder von kostbaren Mineralien wie Lapislazuli und Malachit, zeigen, wie erfindungsreich und weitgefasst die Ambitionen dieses Künstlers sind.

Das Beispiel der *Zersägten Jungfrau* aus dem Jahr 2005 führt uns die wilde Schönheit seiner Kunst vor Augen. Dabei hat Polke, dieser Schelm aus Köln, ein überaus triviales Foto als Ausgangsmaterial gewählt. Er fand seine Vorlage in dem „Zauberbuch“ von Joseph Leeming, Stuttgart 1955. Dort sieht man auf einer Tafel, wie zwei brave Kleinbürger sich daran machen, eine Holzkiste mit einer Dame zu zersägen. Polke hat in seiner Computer-Alchemistenküche dieses brave Bild so verfremdet, dass es nun wirklich die Dämonie sichtbar werden lässt, die den grausamen Zersägevorgang begleitet. Dieser Übertragungsvorgang umfasst mehrere Schritte: zunächst färbt Polke das Schwarz-Weiß-Bild mit den Primärfarben Gelb, Rot und Blau ein und akzentuiert es durch die Mischfarben Grün, Orange und Rosa. Sodann verzerrt er mit Hilfe eines Computerprogramms die Figuren so, dass sie allmählich ihren bürgerlichen Habitus verlieren und ins Dämonische hinübergleiten. Schließlich druckt der Künstler das Werk auf einem computergesteuerten Farbdrucker auf Papier oder auf Leinwand aus.

Die fünf Bilder im Buch von Joseph Leeming haben die Fantasie von Sigmar Polke so entflammt, dass durch gröbere und feinere Verzerrungsprozesse und durch mosaikähnliche Zerstückelung nicht weniger als 32 Bilder mit den Zaubermotiven entstanden, die in einem sechsen erschienenen Kunstband allesamt abgebildet sind. Damit hat Polke bewiesen, dass Verwandlungen keineswegs das Privileg von Zauberkünstlern sind. Auch in der modernen Kunst hat der Verwandlungsprozess seinen Stellenwert, sei es durch Änderungen des Kontextes, sei es durch formale Verfremdungen, sei es durch die Fantasie seiner Interpreten.







## VOLKER STELZMANN, Variété

Ein Triptychon. Mischtechnik auf Hartfaser 1994 - 1995  
Messerwerferin 180 x 80 cm, Equilibristen 180 x 100 cm, Jungfrau zersägen 180 x 80 cm  
Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und DIE GALERIE, Frankfurt am Main.

Mit dem Triptychon Variété hat der Maler Volker Stelzmann ein grandioses, kraftvolles Figurenbild geschaffen und zugleich bewiesen, dass auch heute noch die Formerfindungen und Bildkompositionen des Florentiner Manierismus überzeugend in die Kunst der Moderne eingebracht werden können.

Volker Stelzmann wurde 1940 in Dresden geboren. Nach einer Lehre als Feinmechaniker und einem Studium an der Hochschule für Graphik und Buchkunst in Leipzig ließ er sich dort als freischaffender Maler nieder. Es folgten bald Lehrtätigkeiten, 1978 Verleihung des Kunstpreises der DDR, 1982 eine Professur und 1983 der Nationalpreis der DDR für Kunst und Literatur. 1986 übersiedelte Stelzmann nach West-Berlin. Nach einer Gastprofessur an der Städelschule in Frankfurt am Main ist Stelzmann seit 1988 Professor an der Universität der Künste in Berlin.

Stelzmans Kunst orientiert sich an den Figurenbildern des italienischen Manierismus, an der Malerei der Neuen Sachlichkeit der 20er Jahre des vergangenen Jahrhunderts, insbesondere an den Arbeiten von Otto Dix, und an der Pittura metafisica, wie sie Giorgio de Chirico entwickelt hat. Doch hat der Künstler diese Anregungen zu einem eigenen Figurenstil entwickelt, der häufig Menschen in Extremsituationen zeigt.

Sein Bild Variété ist beispielhaft für Stelzmans formales und inhaltliches Arbeiten. Er hat dafür die Würdeform des Triptychons gewählt - doch hat er dessen ursprünglich religiösen Gehalt in eine scheinbar profane Szenerie überführt, deren individuelle Mythologie an die 11 Triptychen von Max Beckmann erinnert. Dabei ist Stelzmans Variété Körpertheater sui generis. Er inszeniert sein „Körpertheater, das dem Ballett nicht fern steht, namentlich auch durch die musikalische Verschränkung der Figuren. Oft sind sie flach gereiht, frontal oder wie Friese angeordnet. Die Vermutung, dass hier eine Art Pantomime vorgeführt wird, erhärtet sich angesichts von Serien, die Variété heißen und coram publico eine Parade als Vorstellung des Zirkuspersonals veranstalten. Der Künstler rechnet mit unserem Vorwissen, dass die Moderne seit Seurat und Toulouse-Lautrec, prononciert in den Berliner zwanziger Jahren und bis zu Picasso, zu Max Beckmann, die biegsamen Artisten für ihre Zwecke eingespannt hat“ (Günter Metken).

Die Variétékünstler, die sein Triptychon bevölkern, begeistern ihr Publikum durch die Zurschaustellung ihrer Körper, ihrer Körperkraft, ihres Körpergeschicks. „Stelzmann gelingt es mit Hilfe der Erinnerung des kundigen Betrachters, christliche Bilder, Max Beckmanns Meisterwerke und die Zirkus- und Variétéwelt miteinander zu verbinden und in ihrer Wirkung zu potenzieren. Eindrucksvolles Beispiel hierfür ist die linke Tafel des Triptychons Variété von 1995, das auf einer Bühne in typischem Variété-Rot eine aggressiv wirkende, äußerst maskuline Messerwerferin kurz vor dem Wurf zeigt, während sich die menschliche Zielscheibe wohl aus Angst vor den Wurfgeschossen (oder der Frau?) rechts aus dem Bild zu schleichen scheint“ (Andreas Stolzenburg).

Während die Mitteltafel mit den stürzenden Körpern der drei Akrobaten an den uns Zauberern wohlbekannten Kupferstich Sturz des Magiers Hermogenes nach Pieter Brueghel erinnert – obwohl doch eine akrobatische Balance dargestellt ist – zeigt die rechte Tafel des Triptychons den Zauberkünstler bei der Arbeit, eine Jungfrau zu zersägen.

Man muß ein Vorwissen haben, um speziell den Bildinhalt dieser Tafel zu verstehen. Im Kontext der Variétédarstellung wird der Betrachter allerdings versuchen, anhand der Hinweise, wie der Säge und dem Kasten mit den jungfräulichen Füßen in grünen Pumps, das Bild zu dechiffrieren. Doch das Bild des Zauberkünstlers, wie ihn uns Stelzmann vorstellt, entspricht keineswegs dem Bild, das wir uns selbst machen. Wir lehnen es ab, die Zauberkunst zur Körperkunst zu zählen. Zwar gehört Fingerfertigkeit zu unserem Metier, aber sozusagen im Geheimen. Für das Publikum sind wir stets der Gentleman im Abendanzug. Deshalb ist es eine Provokation des Künstlers, den Protagonisten eher als Fleischermeister denn als Gentleman abzubilden.

Denn damit zerstört Volker Stelzmann unser Klischee, indem er dem Zauberkünstler eine Brutalität unterstellt, die sich nur wenig von der Brutalität der Messerwerferin unterscheidet: diese setzt ihr Geschick ein, jener einen Trickvorgang, um das Grausame nicht wirklich werden zu lassen.

Über Jahrhunderte hinweg wurde die Zauberkunst vom Publikum als Körperkunst angesehen. Zauberer stießen sich Nadeln und Messer durch ihre Glieder, schlugen ihren Assistenten den Kopf ab und setzten ihn wieder an, rissen sich, wie noch Frau Professor Caroline Bernhard im 19. Jahrhundert, ein Bein aus, zerstückelten zarte Frauenkörper mit Schwertern oder sägten sie entzwei!

Diese brutale Tradition der Zauberkunst sollten wir nicht verdrängen! Volker Stelzmann hat sie mit dem Triptychon Variété eindrucksvoll ins Bild gesetzt.





# MAGIE SKURRIL



FABRINI

LAVENGENCE

# MAGIE SKURRIL



FABRINI

STEPHANINO



# MAGIE SKURRIL



FABRINI

SURPRENDEME

# MAGIE SKURRIL



FABRINI

MIAU



# MAGIE SKURRIL



FABRINI

MNEMONIC

# MAGIE SKURRIL



FABRINI

A MAGICA MANGA MAGICA

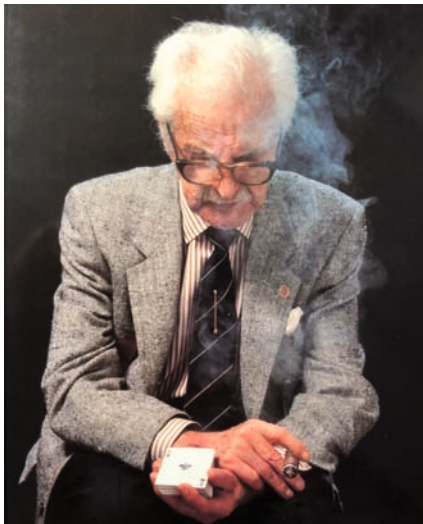


# MAGIE SKURRIL



FABRINI

DAI



Dai Vernon, 1894–1992  
berühmtester Zauberer  
des 20. Jahrhunderts

# MAGIE SKURRIL



FABRINI  
CUPS AND...







Friedrich Moritz Wendler: Gaukler in einer Schänke, 1844, Öl auf Leinwand









