

Dr. Friederike Zimmermann

Vortrag, Kunstverein Ravensburg, 18.11.2008

Julius Kaesdorf: Maler, Advokat und Poet

Sehr geehrte Damen und Herren, als ich im Mai auf Veranlassung von Domenica Kaesdorf angefragt wurde, eine Einführung zum Werk ihres Vaters Julius Kaesdorf zu sprechen, habe ich mich sehr gefreut. Denn die direkten Nachfahren eines Künstlers haben ja bekanntlich einen ganz eigenen Blick auf dessen Werk, da sie damit aufgewachsen sind; selbstverständlich haben sie auch einen besonders kritischen Blick auf diejenigen, die es unter die Lupe nehmen.

In unserem Fall haben die drei Kaesdorf-Nachkommen sogar den Nachlass *beider* Eltern zu verwalten, was sie meiner Meinung nach mit großer Umsicht und Einfühlungsvermögen bzgl. der elterlichen Vorstellungen tun. Umso mehr möchte ich mich für das durch diese Anfrage entgegengebrachte Vertrauen bedanken; Vertrauen darin nämlich, dass auch ich behutsam an das Werk herangehen möge.

Über diese Aufgabe freute ich mich auch deshalb besonders, weil ich die Familie Kaesdorf persönlich kenne. Romane Holderried-Kaesdorf und Julius Kaesdorf begegnete ich als Kind, lange bevor ich mich näher mit ihrer Kunst (bzw. mit Kunst überhaupt) befasst hatte, so dass beider Werk für mich immer untrennbar mit ihrer Person verbunden war. Es fiel mir daher anfangs nicht leicht, eine neutrale Sicht auf deren Bilder zu wahren, so folgerichtig empfinde ich die Kunst von beiden. Selten ist mir eine so große Authentizität von Künstlern zu ihrem Werk begegnet.

Ich werde mich heute auf die hier aufgehängten sechs Bilder aus Julius Kaesdorfs Gesamtschaffen mit insgesamt ca. 1000 Ölgemälden (Aquarelle und Zeichnungen nicht eingerechnet) beschränken, die ich sämtlich jedoch aus ihrem Gesamtzusammenhang heraus betrachten möchte. Allen, die sich dennoch umfassender mit dem Werk beschäftigen wollen, empfehle ich den Katalog *Julius Kaesdorf, Retrospektive 1950-1979, Biberach an der Riss (1979)*, sowie den Katalog *Der Maler Julius Kaesdorf, Retrospektive, Heilbronn-Kaufbeuren-Freiburg 1996*.

Julius Kaesdorf kannte ich persönlich weniger gut als seine Frau Romane, da er ja bereits 1993 verstarb. Glücklicherweise gibt es aber ein – wie ich finde – hinreißendes Filmportrait über ihn von Dietrich Lehmstedt aus dem Jahre 1983 mit dem Titel: „Ein ganz leises Fliegen in geringer Höhe über Weiß hinweg“ (SDR, Stuttgart), auf das hin sich meine Erinnerungen sogleich wieder verlebendigten, da dieser Film auf wirklich schöne Weise die Welt Julius Kaesdorfs und seiner Malerei einfängt. Diesen (ca. 30-min.) Film werden wir im Anschluss an diesen Vortrag noch sehen.

Der Titel des Films – „Ein ganz leises Fliegen in geringer Höhe über Weiß hinweg“ – ist ein Zitat, das Julius Kaesdorf am Ende des Films zum Vorgang des Malens äußert. Zu seinem Schaffen, seiner Malerei, befragt, antwortete er in der Regel eher widerwillig, denn das *Bild* an sich, das Sichtbare, zu beschreiben, träfe die Sache nicht im Kern. Deshalb sagte er einmal:

„Hier soll ich über meine Malerei sprechen. Nachdem ich damals [Anm.: als er anlässlich eines fürs Gemeinwohl gepflanzten Baumes sprechen sollte] kein Wort über den Baum an sich verloren habe, befürchte ich, dass mir das gleiche mit der Malerei passieren wird. Ich befürchte aber noch mehr, dass sonst viele annehmen könnten, mit den Geschichten treibe ich nichts anderes als Ablenkung. Am meisten habe ich aber davor Angst, man könnte mich sogar für einen Schwindler halten. Es wäre falsch, wenn ich jetzt Geschichten zu meiner Malerei erzählen würde, und deshalb muss ich das auf später verschieben.“ (Filmzitat)

Fragen zu seiner Kunst beantwortete Julius Kaesdorf daher stets mit philosophischen Gedankenspielen oder kleinen Anekdoten, die sich im Laufe der Zeit mehr und mehr auch auf die Bildtitel ausdehnten. Deshalb möchte auch ich die „Geschichten zu seiner Malerei“ zunächst auf etwas später verschieben, und vorerst allgemein und kurz auf die Bildtitel zu sprechen kommen. Dann werde ich die Bilder einzeln betrachten, wiederum *ohne* im Einzelnen auf deren jeweilige Titel weiter einzugehen – warum, das werden Sie gleich erfahren. Dann aber werde ich am Ende noch einmal auf die Titel im Allgemeinen zurückkommen und kurz auf deren grundsätzliches Verhältnis zum Bild eingehen, um zu einer Art ganzheitlichen Betrachtung zu gelangen, die nicht mehr nur „den Baum an sich“ im Blick hat.

Die Bildtitel, die Julius Kaesdorf dem fertigen Gemälde immer erst im Nachhinein angeheften ließ, konnten selbst zuweilen den Umfang einer kleinen Geschichte erlangen, wodurch sie natürlich Raum gaben für z.T. wilde Spekulationen. Zu groß ist die Versuchung, in diesen Titeln eine Interpretationsvorgabe zu den stark abstrahierten Figuren-Bildern zu suchen.

In Wahrheit haben die Titel jedoch häufig überhaupt nichts mit dem auf dem Bild Dargestellten zu tun. Zum Teil sind sie sogar „richtige Spitzbubereien“, die den Betrachter in die Irre führen sollen. Seine Tochter Domenica berichtete im Katalog „Der Maler Julius Kaesdorf“ (1996) sogar von regelrechten Wettbewerben nach dem originellsten Titel, die beim Abendessen innerhalb der Familie ausgetragen wurden.

Je abstrakter Kunst ist, desto mehr interpretatorischen Spielraum lässt sie natürlich – und das Publikum bzw. der Betrachter strebt *immer* nach irgendwelchen Anhaltspunkten, die ihn das Bild irgendwie einordnen lassen. Er will immer angeleitet sein, deshalb stürzt er sich auch in einer Ausstellung häufig zuerst auf die Schildchen, die neben einem Gemälde hängen und Titel und Jahrgang bezeichnen, *bevor* er sich dem Bild selbst überhaupt zuwendet.

Diesen Umstand nutzt Julius Kaesdorf, der die Titel ja immer erst im *Nachhinein* hinzudichtete. Für den Betrachter, der sie als Fahrwasser zum Bildverständnis nutzt, werden sie zur interpretatorischen Sackgasse. Die Titel lenken vom eigentlichen Bild eher ab und trennen somit den bloßen Bild-Beschauer vom wahren Bild-Betrachter. Julius Kaesdorf beschrieb das einmal so:

„Die Titel sind da für die Leichtsinnigen, die sich auf den Irrweg führen lassen. Es macht mir Freude, wenn ich sehe, wie die Leute den leichten Weg gehen. Es ist ein Widerspruch, denn der steile Weg ist die Malerei und der leichte, breite Weg die Titel.“ (JK im Film)

Im Film fügte er dem noch hinzu, er lasse die Leute aber nicht alleine auf diesem Weg gehen. Ein Teil von ihm gehe mit ihnen den schönen, breiten Weg abwärts, der andere Teil plage

sich hinauf, doch verliere sich die Verbindung zwischen beidem nie. Betreten wir also zunächst den „steilen Weg“ und wenden uns den Bildern zu: Julius Kaesdorf begann in den 50-er Jahren als Autodidakt. Aus dieser Anfangszeit stammen kleinformatige Miniaturbilder in kräftigen Farben, häufig auf Holz gemalt, die eine große Nähe zur osteuropäischen Malerei und Ikonenmalerei aufweisen und häufig Selbstbildnisse und volkstümlich-traditionelle Motive zeigen.

In den 60-ern beginnt eine Phase mit Bildern von Innenräumen, die sehr bühnenartig wirken, und die bis in die 70-er und 80-er hineinreichen. Aus dieser Zeit stammen beispielsweise die sogenannten „Sofabilder“, aber auch eines unserer Bilder, ein Ölgemälde aus dem Jahre 1966 mit dem Titel:

„In der Nacht vom 6. auf 7. Juli 1767 sind die nach Essegg an der Drave gerufenen Jobagione der beiden Königreiche an allen Festungstoren huldigend begrüßt worden. Das Siegelkabinett des bischöflichen Kapitels zu Djakovo war diese Nacht jedoch geschlossen.“

Auf diesem Bild ist eine (wohl männliche) Figur zu sehen, die an einem Tisch sitzt. Bei dessen Betrachtung drängt sich förmlich der Vergleich mit Giorgio Morandis Stillleben-Kompositionen auf, die die immergleichen Flaschen, Kannen und Vasen variieren. Speziell der Ausschnitt mit der Vase in der rechten Bildhälfte mutet wie eine Hommage an diesen Maler an.

Es gibt auf diesem Bild keine Linien, nur Flächen, die sich farblich voneinander abgrenzen, indem sie Ton in Ton aufeinander abgestimmt sind. Im Zentrum des Bildes befindet sich das Brustbild des vor der (Tisch-) Fläche sitzenden Menschen, der sich farblich kaum vom hellen Hintergrund abhebt. Der ovale, haarlose Kopf der Figur weist keinerlei individuelle Züge auf, die engstehenden Augen, Ohren und Mund sind nur durch dunkle Farbflecken gekennzeichnet – darin im Übrigen auch sehr der Menschgestaltung Oskar Schlemmers verwandt, vornehmlich seiner Aquarelle.

So wie sich Morandis Stillleben als symbolhaft bezeichnen lassen – symbolhaft nämlich für die Wechselbeziehung zwischen den verschiedenen Gegenständen oder zwischen dem Gegenstand und seinem Umfeld, die sich mit jeder kleinsten Positionsverschiebung der Gegenstände auf der gleichsam bühnenartigen Fläche des Tisches verändert –, so lassen sich auch Kaesdorfs Bilder in diesen Zusammenhang stellen, nur dass hier eine quasi umrisslose Figur in Beziehung tritt zu ihrem Umraum, indem sie mit ihrer Umgebung regelrecht zu verschmelzen scheint: *Ich und Welt*, oder *Ich und die Anderen* – ein empfindsames Gebilde, das sich, wie bei Morandi auch, jedes Mal aufs neue formiert und definiert. Kaesdorf sagte einmal: *„Es gibt einen kubischen Raum und einen Restraum, der andauernd zerstört wird und trotzdem besteht.“* – gemeint ist wohl der *geistige Raum*, um den es in allen Werken Kaesdorfs zu gehen scheint.

Die Bilder der folgenden Jahre (aus den 70-er und 80-ern) sind in Farbgebung und Komposition von barocken Vorbildern geprägt. Das Verhältnis der Figuren zu ihrem Umraum verändert sich, sie nehmen immer mehr Bildfläche ein. Doch nicht nur die Komposition, auch die Farbgebung verändert sich. Auf der Basis Weiß mit wenigen gelblichen, rötlichen, bläulichen, grünlichen oder bräunlichen Einsprenkeln werden die Farbtöne zunehmend heller und kontrastärmer und erinnern an die Farbgebung barocker Kirchen.

Der Barock ist in dieser Gegend, wie Sie ja alle wissen, allgegenwärtig. Er umgibt Julius Kaesdorf gewissermaßen wie eine duftige Wolke: die majestätische Dynamik, das Licht, die Farbnuancen, die Ikonographie mit all den Engeln und Heiligen und den Figuren mit den Gedenktafeln, der barocke, hierarchisch gestaffelte Bildaufbau mit einem Hintergrund, der sich in der Unendlichkeit verliert.

Anlässlich einer Ausstellung hielt er einmal eine Rede mit dem Titel „*Damals im Barock*“, die – wie übrigens auch der Film – eine Ahnung davon vermittelt, welcher Art sich seine Phantasie an dieser barocken Allgegenwart entzündete: Als nach der Aufklärung ein allgemeines Machtstreben ausgerufen worden sei, hätten es die Heiligen und Engel der westlichen Welt besonders schwer gehabt, so dass sie sich auf der Flucht gen Osten nach Oberschwaben zurückzogen – manifestiert in den barocken Kirchen. Damals veränderte die barocke Grenzenlosigkeit den Menschen. „*Im Barock geht die Welt plötzlich in einer Verzauberung nach oben und verschwindet, ohne Unterschied zwischen den Guten und den Schlechten.*“ Heute würden die Heiligen aus den Räumen entfernt, sie störten uns und wir wollten sie nicht mehr sehen. Julius Kaesdorf malte all die Heiligen und Engel hinter den menschlichen Fassaden, die nur er zu sehen schien. Er nannte es einmal: „*die Moral, die hinter den Dingen steckt.*“ (Kat. 1996, S. 71f)

Aus dieser Zeit, dem Anfang der 80-er Jahre, stammen gleich vier der hier ausgestellten Beispiele. Eines davon heißt: „*Nachbarn mit Flügeln*“ (1984), ein Ölbild, auf dem zwei Figuren – eine größere und eine kleinere – zu sehen sind. Beide sind überlängte, stehen mit angelegten Armen und leicht auseinander gestellten Beinen und tragen rötliche, knielange Gewänder. Aus ihren Schultern ragen Flügel, die bei der größeren Figur wie Propeller seitlich abstehen, bei der anderen sich wie Engelsflügel spitz nach oben wölben. Die hellen Gesichter weisen wiederum keine individuellen Züge auf, lassen nicht einmal einen bestimmten Ausdruck erkennen. Diese Figuren tun nichts, sie stehen einfach nur da und vermitteln dennoch eine eigentümliche Präsenz.

Dieses Bild strahlt in Farbe und Aufbau eine ungeheure Harmonie aus, wie man sie etwa von Heiligenbildern kennt. Darin ist es dem nächsten Bild sehr verwandt – „*Willi Miller im 12. Semester seines Jurastudiums*“ (1982): Auf diesem ist schlicht eine überlange, schemenhaft-helle Figur mit angelegten Armen und Beinen vor lichtem Hintergrund zu sehen. Nur der Boden, auf dem sie steht, verleiht in pastosen Blau- und Brauntönen die Andeutung einer Räumlichkeit und lenkt den Blick in unendliche Weiten. Einer Stele gleich gliedert die aus der Mitte leicht nach links versetzte Figur das Bild in zwei Längshälften.

Trotz ihrer säulenhaften Anordnung entbehrt sie jeglicher Starre, vielmehr scheinen sich auch hier ihre fluiden Umriss in der grenzenlosen Umgebung aufzulösen. Ihre Kontur besteht nur mehr aus sparsam gesetzten Braun- und Rosa-Akzenten. Insgesamt erzeugt diese zarte farbliche Abstimmung der verschiedenen Farbtöne, gepaart mit der ausgewogenen Bildkomposition, ein überaus ruhiges, harmonisches Gesamtbild.

Ein wenig anders erleben wir das Gemälde „*Der zweite Hausmeister kommt auch schon*“ (1981), das – wie auch das nächste Beispiel – zu einer Reihe von Gerüstbildern zählt, die gleichfalls in den 80-ern entstehen. Die im Profil dargestellte Figur füllt diesmal nicht den ganzen Bildraum aus, sondern reicht in der Vertikalen gerade mal bis zur Bildmitte, ist stattdessen aber in eine unsymmetrische Gerüstkonstruktion eingeschrieben, vor deren Hintergrund die zierlich bewegte Figur wie auf einer Bühne zu agieren scheint.

Sie bewegt sich von rechts nach links, oder lehnt sich an die Rückwand – das rechte Bein angewinkelt, das linke Bein nach hinten ausgestreckt, die Arme gegengleich. Im Gegensatz zu den anderen beiden eher statischen Bildern, lässt diese Körperhaltung eine gewisse Dynamik erkennen, die durch die asymmetrische Linienkonstruktion mit ihren kontrastreichen Farb-Akzenten unterstrichen wird. Dennoch ist die Farbigkeit auch hier eher gedämpft-pastos, der rechtwinklige Bildaufbau in sich sehr harmonisch, wenn auch ungleichförmig, da er wie immer leicht aus der Mittelachse heraus versetzt ist

An eine Bühne erinnert auch das Bild „*Die bevorzugten Köche des Präsidenten*“ (1983), das von einer treppenartigen braunen Konstruktion vor einem helleren Hintergrund beherrscht ist. In der Bildmitte im Vordergrund erhebt sich ein rechtwinkliges, gelbes Podest aus dem gelben Boden, auf das sich – wie aus einem hellen Fensterausschnitt heraus – die Büste einer weißen Schemengestalt lehnt. Links und rechts von ihr stützen zwei hellblaue, wiederum überlängte Figuren ein Bein auf das Podest, die inneren Hände an der oberen Fensterkante. Ansonsten wenden sich die beiden Figuren in einer gleichfalls dynamischen Bewegung von der Bildmitte ab. Auch hier ergeben Flächigkeit einerseits und flüchtig-bewegte Figürlichkeit andererseits eine insgesamt ausgewogene Bildkonstruktion, – eine Eigenschaft, die im Übrigen sämtliche Bilder Kaesdorfs aufweisen: Niemals hat man das Gefühl, dass irgendeine Figur oder ein Gegenstand aus dem Bild „herausfällt“.

Farbgebung und Kompositionsweise werden von nun an beibehalten. Daneben entstehen aber auch Bilder, in denen wieder kräftigere Farben dominieren. Wie schon in den 60-ern, wird das Spiel mit den Flächen erneut zum bestimmenden Stilmittel.

Aus dieser Zeit stammt auch eine ganze Reihe überwiegend weiß gehaltener Brustbilder, von denen wir eines hier vor uns sehen: „*Er wechselt morgen seinen Club*“ (1981). Auf diesen Brustbildern sind stets Büsten von Männern zu sehen, die dem Betrachter wie aus einer gespiegelten Wasserfläche entgegenzublicken scheinen – durch das Spiel der sich kräuselnden Wellen etwas verzerrt und in die Länge gezogen, die Physiognomie unkenntlich. Dies ist nur meine eigene Assoziation, doch kann man sicherlich sagen, dass es im übertragenen Sinne Spiegelungen sind, die hier das eigene Selbst reflektieren, indem die Figuren dieser Brustbilder erstmals aus ihrer Ganzheit im Raum herausgenommen werden und – im Fokus auf Brust und Kopf einem realen Spiegelausschnitt entsprechend – den Betrachter mit seinem Selbst konfrontieren. In Form und Bildaufbau erinnern diese Brustbilder an spätrömische Kaiserbüsten und –Porträts, ohne jedoch irgendeinen malerischen Hinweis auf bestimmte Persönlichkeiten zu geben.

Das Identifizierungsbedürfnis, das sich dadurch automatisch beim Betrachten des Bildes einstellt, wird durch bunte Titel bedient. Wie wir im Film sehen werden, benennt Kaesdorf eine ganze Reihe nach Malern, die nie Weltruhm erlangten. Darin verdeutlicht sich eine Hierarchiekritik, auf die ich gleich zu sprechen komme, und die hier auf die Moderne angewandt wurde, in der diejenigen Maler, die zu Weltruhm gelangten, die also sozusagen „außen auf dem Karussell sitzen [...] den Blick nach innen, in die Mitte, versperren“ – den Blick auf die weniger berühmten. Eine Gegebenheit, mit der beide Kaesdorfs immer wieder haderten.

In der Regel aber nennt Julius Kaesdorf im Bildtitel keine konkreten Namen als vielmehr Vertreter eines bestimmten Metiers wie hier „Hausmeister“ oder „Köche“, oder aber einfach nur „Nachbarn“, die im Bild ebenso wenig wiederzufinden sind wie „Willi Miller“.

Die Titel sollten demnach nicht zur Bildinterpretation herangezogen werden. Und doch machen sie einen ganz bestimmten Teil des Bildes aus: Indem sie in keiner Weise beschreiben, was man auf dem Bild sieht, so eröffnen sie doch eine bestimmte Aura, innerhalb derer die Bilder intuitiv erfasst werden. Im Film können wir später sogar erleben, dass zu den dort zitierten Bildtiteln (bzw. Bildgeschichten) die dazugehörigen Gemälde gar nicht gezeigt werden, so dass die Texte im Prinzip ganz für sich stehen.

Julius Kaesdorf sagte dazu einmal: *„Der Text hat verschiedene Funktionen. Ich kann erzählen und mich beim Erzählen auch ausleben. Das kann ich im Bild beim Malen nicht.“* (Der Maler J.K., Kat. Heilbronn 1996, S. 71)

Die Worte sind wie Kapriolen, Ausgänge aus der momentverhafteten Bildlichkeit. Text und Bild verlaufen jedoch auf zwei völlig verschiedenen Ebenen – und sie verlaufen nicht parallel. Auf der einen Seite das sichtbare Bild mit der ihm eigenen Farbgebung und ausgewogenen Bildkonstruktion, die zumeist den Menschen im Raum thematisieren, auf der anderen Seite die Gedankenwelt Kaesdorfs, die ihn fortlaufend bewegt und den Boden zu all seinem Tun ergibt. Die Gehalte seiner Titel stammen sehr häufig aus Kindheit und Jugend; entsprechend behalten sie auch deren kindlich-sprunghafte Gedankenwechsel bei, fast, als spräche der damalige Julius Kaesdorf aus ihnen.

Würden die Titel dem Bild erst einmal hinzugefügt, lassen sie sich von ihm auch nicht mehr trennen. Vielmehr zeigen sie eine weitere Schaffensdimension auf, geschöpft aus demselben Fundus, aus dem auch das Bild hervorgegangen ist: Seine donauländische Jugend etwa, die er in Essegg (*„an der Grenze von Mitteleuropa zum Balkan“*) verlebte, wo er mit den alten, vergangenen Reichen (dem Römischen Imperium oder der Habsburger Dynastie) und ihren uralten, gewachsenen Hierarchien in Berührung kam. Diese Hierarchien – er erwähnte derer drei: die gerichtliche, die militärische und die katholische –, die ihn an der Beständigkeit von Ordnungen, Rangfolgen und äußeren Wahrheiten zweifeln ließen, führten wohl letztlich auch dazu, dass er Advokat wurde. Gleichsam fanden sie ihren Niederschlag in zahlreichen Titeln, wie z.B. im zuallererst besprochenen Bild oder *„Obervorgeher von Wien“* oder *„Der fast ganz vordere Trompeter des Obervorgehers“* (beide von 1972).

Dabei lassen Bilder wie Texte einen unbeirrten Glauben an den Charme dieser Welt erkennen, die von eben jenen Obervorgehern, Geheimbegleitern, Bahnhofsvorstehern, aber auch von Engeln und Heiligen bevölkert wird. Diese „Bevölkerung“ entspringt seinem „Privatparadies“, wie er es nannte – einer Phantasie, die von einer Philanthropie geprägt ist, wie sie auch Karl Valentins gutmütigem Humor oder Daniil Charms skurriler Liebenswürdigkeit zueigen ist, und die sich bei Kaesdorf etwa äußert, wenn er eben nicht einfach von Trompetern spricht, sondern von *„nicht ganz vorderen Trompetern“*. Solch kleine menschliche Eitelkeiten und Eigenheiten erfährt Kaesdorf in seinem Beruf als Anwalt natürlich zuhauf, in welchem er wochentags arbeitete, während er sich wochenends dann der Malerei widmete.

Dass es bei Julius Kaesdorf Menschen sind und keine Gegenstände, mit denen er die Leinwände bevölkert, liegt an seinem elementaren Interesse am Menschen, an ihrer Herkunft, an der Landschaft, die sie zusammen mit ihm bewohnen. In ihnen meinte er die Spuren der Geschichte wiederzufinden. So lernte er über sie und ihre Geschichte(n) auch die Landschaft zu begreifen.

Dieses elementare Interesse am Menschen liegt bei Julius Kaesdorf allem zugrunde: Seiner Berufung als Maler, seinem Beruf als Anwalt, und nicht zuletzt auch dieser anderen Schaffensdimension, dem Poeten. „*Ich schaue jedes Mal auf den Menschen, vielleicht bin ich auch deswegen figürlich geworden. [...] Juristerei und Malerei, was mich betrifft, das ist kein großer Unterschied.*“ (Kat. 1996: Sven Kalb, Fragen an JK, Gespr. 1990, S. 65f) Diese Perspektivwechsel nannte er einmal ein „*ständiges Einrücken und Entlassenwerden*“ (ebd., S. 9f).

Als Rechtsanwalt musste er das, was als scheinbare Wahrheit offeriert wurde, stets abstrahieren, und dazu musste er sich gut in die Menschen hineinversetzen können. Dasselbe Bestreben liegt auch seiner Malerei zugrunde: Die *Einfühlung* in die Menschen und das, was sie prägte, um sie dann in all ihrer Essenz darzustellen, zu abstrahieren. Somit weisen seine Figuralkompositionen niemals in Richtung einer realistischen bzw. naturalistischen Bild-Auffassung, sondern bewegen sich immer auf der Grenze zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit. – Eine Figurengestaltung, die häufig mit Alberto Giacomettis schattenhaften Menschenbildern verglichen wird.

Die Titel, die im Bild nur grob implizit enthalten sind, stehen zum Gemälde also in einem Verhältnis, das man als eine Art *Abstraktion* bezeichnen könnte. Ich, die ich Julius Kaesdorf ja ein wenig kannte, vermute hinter den Titeln auch noch eine Prise von etwas Anderem: Die *Abstraktion* galt spätestens seit 1950 – jener Zeit also, in der Julius Kaesdorf zu malen begann – als eine Art künstlerische Weltsprache. Seitdem diente sie als Gradmesser dafür, ob ein Künstler auf der Höhe seiner Zeit war oder nicht. Die reine Abstraktion wurde regelrecht zur *Mode*, und ich empfinde es ein wenig so, als *spielte* Julius Kaesdorf damit, indem er seinen Bildern solche Titel verlieh.

Fast scheint es, als nehme er mit diesen Titeln all jene, die sich so bierernst nach solchen Moden richteten, anstatt die ihnen *eigene* Stilrichtung zu verfolgen, ein wenig auf den Arm. Vielleicht entgegnete er dadurch auch jenen, die seine figürlichen Bilder als konservativ bezeichneten, da sie sich nicht auf der rein abstrakten Ebene bewegten. Denn schließlich erschien im Lichte dieser „unbedingten“ Moderne jeder, der gegenständlich bzw. figürlich malte, als Konservativer. Heute, da sich die Figürlichkeit wieder mehr und mehr die Leinwände zurückeroberte, relativiert sich diese Anschauung zunehmend, führte doch dieser Anspruch in eine künstlerische Sackgasse, an deren Endpunkt es irgendwann nichts mehr zu reduzieren gab. Dazu passte auch der schalkhafte Wortlaut seiner Titel und Anekdoten, der in scheinbar naivem Ton verblüffende Wahrheiten, wie z.B. hinter überspitztem Hierarchie-Denken, auf den Punkt bringt.

Kaesdorfs Kunst jedoch erschließt sich allein aus dem Akt der Bildbetrachtung, die Titel liefern allenfalls eine Art Hintergrundmusik zum Sichtbaren. Hierbei werden seine Figuren aus ihrem unscheinbaren Vorhandensein ins *Dasein* gerückt. Dafür bedarf es einer flächigen Darstellungsweise, die jegliche Plastizität ausblendet. Denn nur so kann die Figur vom real Sichtbaren ins Allgemeingültige umformuliert werden und die Sehgewohnheit ausgeschaltet werden. Das ist wie beim Hören einer fremden Sprache, deren Klang man zwar wahrnimmt, ohne jedoch deren Inhalt zu verstehen. Es ist, als öffnete man zum ersten Mal die Augen und erblickte eine Figur innerhalb *ihres* Raumes.

Auf diese Weise wird die Figur zur Metapher für das Licht, den (kubischen wie geistigen) Raum, für die Zeit und die Geschichte; sie wird zum Repräsentanten einer Wirklichkeit, die

man erst dann erfährt, wenn man sie im Bild selbst sucht. Gelingt es, das Gesehene *wertfrei* aufzunehmen, so kann sich das Bild für den Betrachter öffnen. Dazu haben wir heute glücklicherweise die Gelegenheit vor Originalen.

Julius Kaesdorf sagte einmal: *„Ich kann meine Imperien nicht durch ein Thema beschwören, ich mache es mit der Farbe. Wenn man eine Zeit oder seine Welt beschwört, kann man das nicht auf Kommando machen, sondern es ist wie ein Zauber. So ist es, wenn ich male.“* (Kat. 1996, S. 73) Dafür wurde die Farbe solange Schicht für Schicht aufgetragen, bis sie im Grunde keine mehr war – mit „einem leisen Fliegen in geringer Höhe über Weiß hinweg“ das Bild mit der hellen Farbe zudeckend wie der Schnee die oberschwäbische Winterlandschaft, wie er einmal sagte.

Am Ende will Kaesdorf mit der Farbe Weiß alles zudecken. Was darunter liegt, soll nicht mehr erkennbar sein. Es ist ein ewiges Zudecken, eine Verfremdung, Abstraktion, die mit der Verfremdung der Bilder durch die Titel einhergeht. Er sagt, das sei wie bei einem Haus: Von außen erkenne man nicht, was innen vor sich gehe.

Dennoch zeigt der nun folgende Film sehr eindrücklich, dass Julius Kaesdorf die hier dargebotene Plattform, über seine Kunst *sprechen* zu können, in gewisser Weise auch genießt. Er *will* sich erklären, und er versucht zu sagen, dass alles ganz anders ist, als man erst mal denkt.