

Coincidentia oppositorum
Zum Werk des Mannheimer Malers Carolus Vocke
Thomas Butz, Mannheim

Badische Heimat. Ekkhart-Jahrbuch 1979 S. 139 - 145

Öffentlichkeit und künstlerisches Werk treten bisweilen in ein kaum auflösbares Widerspruchsverhältnis. So auch bei dem Mannheimer Maler Carolus Vocke. Aber er gehört weder zu denen, die bei Lebzeiten keinerlei Wirkung erfahren haben und deshalb auf posthume Würdigung warten, noch zu denen, auf die ein geschäftiger Kunstbetrieb als Trendmacher setzt, um sie dann kurzfristig zu verbrauchen. Ein Teil seines Werkes - die Wiederschöpfung historischer Fresken - ist vielmehr derart der Öffentlichkeit exponiert, daß die Person völlig dahinter zurücktritt, ja fast anonym wird.¹⁾ Carolus Vocke nimmt diese Distanzierung in humoristischer Gelassenheit entgegen. Ohne diese ihm eigene, philosophische Haltung des Humors wären aber auch schwerlich die Spannungen auszutragen, in die er als Künstler zwischen öffentlichem Auftrag und persönlichem Stilwollen gestellt war und ist. Die Mannheimer Barock-Residenz, das Schwetzingen Rokoko-Theater, Schloß Laszago (Nähe Como) und zahlreiche andere Bauten verdanken ihm die gestalterische Fassung, ohne die sie leere Architekturhüllen geblieben wären.²⁾ Dem heutigen Publikum gilt dies oft einerlei; meist nimmt es die wiedergewonnene Deckenpracht so fraglos selbstverständlich entgegen wie die eigene, feierlich gehobene Stimmung, mit der es bei festlichen Anlässen die historischen Räume betritt. Das Risiko und Engagement, das der künstlerische Zeitgenosse Carolus Vocke mit ihrer Herstellung eingegangen ist, werden in dieser Atmosphäre gleichsam entrückt, um nicht zu sagen: Verdrängt. Als Carolus Vocke in den fünfziger Jahren die Neuschöpfung der barocken Deckenfresken Cosmas Damian Asams anging, galt es vorgängig einen Konflikt anzunehmen, der weder in der Subjektivität des Künstlers, noch im allgemeinen Bewußtsein hinreichend ausgetragen war.

‚Wiederaufbau‘ lief meist auf ‚Neu-‘aufbau - unter Niederreißen noch übriger historischer Bestände - hinaus, so daß eine dem Original anverwandte Wiederherstellung leicht unter den Verdacht antiquarischer Muffigkeit fiel.³⁾ Gegen diese verkürzte historische Perspektive hatte sich aber auch der Künstler zu verwahren, denn er lief leicht Gefahr, nurmehr als bloßer ‚Restaurator‘ in den Blick der Öffentlichkeit zu geraten. Der denkmalspflegerische Aspekt konnte sich zum herrschenden machen, so daß die eigene und durchaus eigenständige Stilentwicklung auf den blinden Fleck im Auge des Publikums auftreffen mußte.

Mit der Produktion großformatiger Gemälde freilich war Vocke schon früh vertraut. Der 1899 in Heilbronn Geborene begreift sich bereits in seinen künstlerischen Anfängen als ‚Plastiker‘, als Gestalter von Entwürfen, die auf die Dispositionen des sie umgebenden Raumes verweisen und von ihm ihren Verweisungszusammenhang erhalten. Kein Zufall also, daß der Karlsruher Akademieprofessor Hans Adolf Bühler den jungen Kriegsfreiwilligen von 1914-18 bereits 1923 als Meisterschüler zur Ausmalung des Karlsruher Rathaussaales heranzieht. Der gebannte, auf spekulative Steigerung hin angelegte Gebärdeausdruck, den die symbolistische Malergruppe um Hans Thoma kultivierte, wirkt nachhaltig auf Vockes Produktion ein; sein Werk bleibt deshalb immer der Gegenständlichkeit verpflichtet, ohne jedoch in ablehnende oder abwehrende Opposition zu den Entwicklungen der modernen Malerei zu geraten. Vielmehr teilt er mit diesen sich ablösenden Materialströmungen die Skepsis gegen die ungebrochene Weltaneignung, wie sie im Begriff der Mimesis, des malerischen Nachvollzugs konventionalisiert ist. Die herkömmlichen Bildgattungen des Portraits, des Stillebens, der Genreszene und Landschaft behaupten sich zwar weiterhin m

seinem Werk, aber ihr Sujet verweigert sich der Funktion, nur Abbild zu sein, es zieht sich gleichsam hinter einen Schleier lasierender Farbigkeit zurück, wo es als irritierende ästhetische Chiffre verharrt. Meist ist der impressionistische Pinselduktus in formaler Stilisierung, durch abstrahierende Verknüpfung gebrochen, damit sich eine allegorische Steigerung des Bildgedankens einstellt. Durch irisierend-nervösen Farbauftrag vermittelt Vocke seinen Gegenständen einen Blickcharakter, der der Flüchtigkeit ihrer Erscheinung gilt. Dabei bleibt die distanzierende Kontur des Dargestellten durchaus gewahrt, aber die lineare Struktur ist derart in den Augenblick des impressionistischen Reflexes eingelassen, daß die Gegenstände in ein fragendes Verhältnis zu ihrer Zeitlichkeit treten, in einer Gebärde der Selbstreflexion innezuhalten scheinen.

Angesichts der spekulativen Potenz, die in Vockes malerischer Technik angelegt ist, war es kein Zufall, daß man gerade ihn um die Wiederherstellung der Deckenfresken Cosmas Damian Asams anging. Ihm war die Fähigkeit zuzutrauen, sich jenes - auch kunstphilosophisch-gewaltige Programm anzueignen, mit dem der Barock seine bewegten Figurengruppen zur allegorischen Bedeutsamkeit erhob. Bei dieser Aufgabe war die Begabung zum spekulativen Weiterfabulieren der Bildgehalte unabdingbar mit der malerischen Kunstfertigkeit verknüpft, denn ein bloßer Rekonstrukteur wäre in Mannheim im Wortsinne ‚ratlos‘ geblieben. Im Gegensatz zum späteren Wiederherstellungsprojekt des Bruchsaler Schlosses, bei dem auf umfangreiche und präzise Unterlagen zurückgegriffen werden konnte, war der ikonographische Bestand in Mannheim so gut wie nicht dokumentiert. Beim größten Barockschloß Deutschlands hatte sich das

Dritte Reich in seinem Anspruch, Bewahrer kultureller Werte zu sein, wie immer Lügen gestraft. Große Gesamtaufnahmen der Fresken lagen nicht vor, geschweige denn solche, nach denen sich auf photometrischem Wege Meßdaten hätten erschließen lassen. So war Carolus Vocke auf unscharfe Schwarz-Weiß-Abzüge im Format 18 x 24 cm beschränkt und vor das Problem gestellt, die daraus gewonnenen Cartonentwürfe in die riesigen Wölbungsperspektiven zu projizieren. Allein das hätte die Arbeit eines Kartographen notwendig gemacht.

Nach intensiven Farbstudien in der Abtei Weingarten gelangte der Künstler dann schließlich zu der Überzeugung, daß die Palette Asams als Fresko-Secco-auftrag schwerlich wiederzugewinnen wäre, es sei denn auf Kosten ihrer Haltbarkeit. Die chemische Aggressivität der Mannheimer Luft war in die Ausführung des Unternehmens einzubeziehen, wenn es der Zeit standhalten sollte. Auch dieser Umstand heischte schwierige technische Vorabklärungen, denn ein wissenschaftliches Beratergremium — wie später in Bruchsal — stand dem ausführenden Künstler nicht zur Seite. Unversehens war ihm die Personalunion von Chemiker und Maler aufgenötigt. Exakte Intuition und phantasievolle Kalkulation traten zur Erprobung der Keimschen Mineralfarben zusammen; allerdings mußte die Anlage der Farbvaieurs durch sie gestufter, prismatischer erfolgen, als dies beim rasanten Duktus der Asam-Werkstatt der Fall war, um ein falsches, unkontrolliertes Patinieren durch die modernen Umwelteinflüsse zu verhüten. Nach nunmehr zehn Jahren sieht sich der theoretische Ansatz des Künstlers durch die farbverändernde Praxis des Industrieklimas ins Recht gesetzt. Die anfängliche Überleuchtung des Kolorits hat sich zum heiteren

Sfumato Asam'scher Prägung verinnerlicht, ohne dabei an Lucidität und Beständigkeit verloren zu haben. Die erstaunliche Schnelligkeit, mit der der Barockmaler Asam seine fürstlichen Auftraggeber beeindruckte und bisweilen auch verschnupfte, war unter diesen Bedingungen freilich nicht zu erreichen, manche verlorengegangene allegorische Verweisung im Programm der Decken konnte erst durch behutsam komponierendes Abwägen der dynamisch aufeinanderzubewegten Figurengruppen erschlossen und mit Bedeutung besetzt werden. Die Fülle des sanctologischen Inventars der Schloßkirche, so wie des mythologischen in Treppenhaus und Rittersaal erforderte überdies einen Studienaufwand, wie ihn so wohl nur der Rhetorikprofessor einer Jesuitenakademie im 18. Jahrhundert aufgebracht hätte. Wie sehr sich Vocke im Prozeß seiner Arbeit die malerische Epochensprache des Barock anverwandelt hat, erhellt aus dem Deckenbild des Schwetzingener Schloßtheaters, das an kein Original gebunden ist. Aber hier schafft sich auch der hintersinnige Humor Bahn, der als lächelnd heitere Distanz dem Bewußtsein des Zeitabstandes Ausdruck gibt. Apollon, die allegorische Hauptfigur des absolutistischen Mäzenatentums unternimmt keine Apotheose der höfischen Gesellschaft, er steigt vielmehr aus Vorhangdraperien in den Theaterhimmel, auf dessen Bühne die höfische Gesellschaft als ironisches Requisit zitiert ist. Unter den Muses und Genien, die ihn szenisch umflattern, sitzt aufmerksam zugewendeten Gesichts Wolfgang Amadeus Mozart . . .

Über Jahre hinweg hat Vocke seine künstlerischen Energien der Denkmalspflege gewidmet und dabei hunderten von Quadratmetern Fläche in kräftezehrender Arbeit den alten Glanz zurückgeschenkt. Die imma-

nenen Ansprüche, die die barocke Thematik, sei's in der Kirchenmalerei, sei's in der Profanmalerei stellte, liefen immer auf die Darstellung des ekstatisch Grandiosen, auf den quasi-göttlichen Heroismus hinaus. Einer weniger souveränen Künstlerpersönlichkeit hätte dieser Zug ins Apotheotische - früher zu Unrecht „Schwulst“ genannt -, zur stilistischen Gefahr werden können.

Nicht so Carolus Vocke. Seine psychologisch differenzierte Portraitkunst hat keinen Bruch erfahren, aber immerhin einen Seitenabwärtiger getrieben, dessen Lebenselement der Humor ist: die capricciohaft-ironische Karikatur. Seinem eigenen Bekenntnis zufolge, hat er diese graphische Kleinform zunächst zur spielerischen Erholung vom monumentalistischen Gestus der Deckenbilder genutzt, um schließlich die unwillkürliche Entdeckung ihrer verblüffenden Verwandtschaft zu machen. Formal teilen sie beide die Tendenz zur stereotypen Aussage, nur mit dem Unterschied, daß die Barockmalerei ein verklärender Impuls ins Überirdisch-Allgemeine treibt, während das Allzuirdisch-Besondere der Karikatur seinen Anstoß aus der gelebten Realität erhält. Zwischen dieser coincidentia oppositorum vermittelt - der Vergleich ist unausweichlich - bei Vocke ein wahrhaft Jean Paul'scher Geist, der im Erhabenen das Lächerliche und im Skurrilen die zurückgedämmte Größe entdeckt. Der mythologisierenden Traumwelt der barocken Fürsten begegnet der in seine Scheinwirklichkeit versponnene Kleinbürger. Beide werden ohne Häme, ohne aggressive Spitze verlebendigt -; der souveräne Darsteller freut sich ihrer bornierten. Fülle oder fülligen Borniertheit und gibt diese Serenität dem Betrachter weiter. Unzählige Blattfolgen aus dumpfen Vereinsbrüdern, Viertelesschlozern, naßforschenden Militärs, sarka-

stischen Landärzten . . . hat Vocke in spontan gezielten Strichen hingeworfen, mit literarischen Glossen versehen oder auch erzählerisch instrumentiert, wobei sich literarisches und zeichnerisches Moment wechselseitig zu immer neuen Fabulierungen anstacheln, um den jeweiligen Schreib- oder Zeichenstift in Konkurrenz liegen. Es ist bedauerlich, daß sich der verbiesterte Kunstanspruch des deutschen Publikums gegen die Qualität des Humoristischen sträubt - vielleicht gerade deshalb, weil ihr unerschöpflich Geschichten, Szenen, Einfälle entquellen. Der vielfach veerkannte, aufs Kinderbuch zurückgestutzte Wilhelm Busch steht exemplarisch für diese mißgünstige Verharmlosung, der auch sein geistesverwandter Carolus Vocke den karikaturistischen Aspekt seines Werkes nur ungern überantwortet. Sein Verdienst als souverainer Nachschöpfer historischer Werke ist durch zahlreiche öffentliche Ehrungen anerkannt, aber in den humoristischen Spiegel ihrer abgelebten Gegenwart hat die Öffentlichkeit bisher nur zögernd geblickt.

Anmerkungen:

- 1) vgl.: Gerhard Härle, Begabung zur schöpferischen Imitation, Rhein-Neckar-Zeitung, Mannheimer Ausgabe, vom 21. 12. 1977
- 2) Wandbilder von Carolus Vocke in den Jahren 1947-1964: Mühlhausen, Lippertsreuth, Ravensburg, Tuttlingen, Frankfurt, Berlin, Stuttgart, Überlingen (Kirchen) und Schloß Laszago (Nähe Como; Großer Gartensaal)
- 3) vgl. Karl-Joseph Svoboda, Schloß aus Trotz — und trotzdem, Mannheim, 1977

Die Abbildungen aus dem Aufsatz finden Sie unter <http://www.zum.de/Faecher/G/BW/Landeskunde/rhein/kultur/kunst/kuenstler/vocke.htm>