

DIE PLANETEN

Leo Zogmayer Schenkung Pierre N. Rossier



Studie zur Bronzeplastik *Die Erde*, 1989; Stuck, Beize
60 x 250 x 110 cm

Inner Outer Space / Strange Arrivals

Die Orchestersuite *The Planets* von Gustav Holst
und Leo Zogmayers Zyklus *Die Planeten*

Karl Baier

Im Jahr 1987 wurden Werke von Leo Zogmayer in der Zürcher Galerie Alexander Hodel ausgestellt. Bei der Vernissage kam der Künstler mit dem Sammler Pierre N. Rossier ins Gespräch und wurde von ihm für den nächsten Tag zur Fortführung ihres Austauschs in sein Haus eingeladen. Es wurde ein kreativer Abend mit Folgen. Zogmayer bewunderte die Stereoanlage seines Gastgebers, woraufhin dieser, um zu zeigen, was sie alles konnte, die Orchestersuite *The Planets* (1914–1917) von Gustav Holst auflegte. Bei dieser Gelegenheit hatte der Sammler einen Geistesblitz: Könnte man nicht die Idee, auf der Mussorgskys berühmtes Werk *Bilder einer Ausstellung* (1874) beruht, nämlich Gemälde und Zeichnungen einer Ausstellung musikalisch zu behandeln, gleichsam umdrehen und auf die Planetenmusik von Holst mit Planetenbildern antworten? Er fragte Zogmayer, ob er sich das vorstellen könne. Dieser bejahte und damit war das Projekt geboren, aus dem der Zyklus *Die Planeten* (1987–1988) hervorging.

Ich gehe zunächst auf die Hintergründe der Musik von Holst ein und widme mich dann Zogmayers Gemälden. Die unterschiedlichen Zugänge der beiden zum Thema „Planeten“ werden kulturgeschichtlich kontextualisiert und miteinander verglichen, um damit zum besseren Verständnis der Werke beizutragen.

Inner Outer Space

Für unsere heutigen Ohren klingt *The Planets* nach virtuoser, fast schon zu später Spätromantik. Das damalige englische Publikum und die Musikkritiker des Inselstaats hörten Gustav Holsts berühmtestes Werk als äußerst moderne Komposition. Man war stolz darauf, durch sie auf dem Gebiet der zeitgenössischen Musik mit Kontinentaleuropa gleichgezogen zu haben. Die Anklänge an Strawinsky, Ravel und Schönberg fielen damals stärker auf als heute, wohl auch deshalb, weil es im frühen 20. Jahrhun-

dert kaum Komponisten in England gab, die versuchten neue Wege zu beschreiten. Zum Erfolg von Holst trug außerdem bei, dass er seine klanglichen und rhythmischen Experimente mit eingängigen Melodien verband, die aus volkstümlichen Liedern hätten stammen können. Damit traf er den zeitgenössischen britischen Musikgeschmack, der nostalgisch der Orchestermusik des 19. Jahrhunderts nachhing, aber sich auch gerne an Unterhaltungsmusik ergötzte.¹

Man zählt die Suite zu den typischen Werken der Programmmusik im Sinn einer erzählenden und illustrierenden Nachkomposition außermusikalischer Ereignisse oder Sachverhalte. Holst selbst sah das nicht so. Er betonte, dass *The Planets* gut für sich selbst stehen und auch so gehört werden könne. Es gibt tatsächlich nur wenige Momente von direkter musikalischer Repräsentation außermusikalischer Gegebenheiten, beispielsweise im ersten Satz, wo Trommeln und Trompeten die Klänge eines in die Schlacht ziehenden Heers nachahmen. Aber selbst dieser Satz bildet nicht den Verlauf einer bestimmten Schlacht ab, in der Art wie etwa Smetanas berühmte sinfonische Dichtung der Moldau von der Quelle bis zur Mündung folgt. Vielmehr geht es Holst um die Inszenierung von Aggressivität mit den Mitteln einer musikalischen Rhetorik, die seinem Publikum vertraut war und auch heute noch nachvollziehbar ist.²

Ursprünglich hatte er für die Orchestersuite den schlichten Titel „Seven Pieces for Large Orchestra“ vorgesehen. Der Name *The Planets* und die Bezeichnung der einzelnen Stücke nach den Wandelsternen wurden erst spät eingefügt. Da er damit einen außermusikalischen Bezugspunkt namhaft machte, stellt sich die Frage, was für eine Korrelation zwischen den Sternen und seiner Musik er im Sinn hatte und worauf er sie gründet. Welche Möglichkeiten aus dem Fundus kulturellen Wissens boten sich ihm an, um die Planeten auf sein Stück zu beziehen?

Die schon zu Holsts Lebzeiten kursierende Interpretation, er würde die mythischen Erzählungen vertont haben, die mit den Planetengöttern verbunden sind, hat er selbst zurückgewiesen.³ Zog er vielleicht die alte Idee einer Entsprechung zwischen mathematischen Proportionen, harmonischen Tonintervallen und planetaren Bewegungen heran? Die Tradition pythagoreischen Denkens mit ihrem Konzept der Sphärenharmonie betrachtete Mathematik, Musik und Astronomie im Sinn einer Wissenschaft von den Planetenbewegungen als eng verwandte harmonikale Disziplinen.⁴ Doch davon ist bei Holst nichts zu finden. Er beschritt eine andere Brücke zwischen Gestirn und Musik: Die Bedeutungen, die in der Astrologie mit den Planeten verbunden werden. Wie kam es dazu?

Der Komponist gehörte zu der stattlichen Gruppe bildender Künstler*innen und Musiker*innen seiner Zeit, die von der neureligiösen Strömung der Theosophie angezogen wurden und sich für indische Religionen, Spiritismus und Wissensbereiche jenseits der anerkannten Wissenschaften interessierten: von Astrologie über Magie bis hin zur heute schon vergessenen Phrenologie und alternativen Heilmethoden.⁵ John Foulds und Cyrell Scott, neben Holst die zwei bekanntesten fortschrittlichen englischen Komponisten ihrer Zeit, nahmen ebenfalls an diesem Milieu teil und waren theosophisch geprägt.⁶

Holst bewegte sich in einem illustren okkulten Bekannten- und Freundeskreis, zu dem der Theosoph George R. S. Mead, der über spätantike Gnosis und hermetisches Schrifttum publizierte, und dessen theosophischer Freund Alan Leo gehörten. Letzterer war der damals berühmteste Astrologe Englands und gilt als ein Vater der modernen Astrologie. Holst kannte Leos *How to Judge a Nativity* (1904) und *The Art of Synthesis*, das 1912 erstmals erschien, just in dem Jahr, in dem der Komponist sich intensiv mit Astrologie zu befassen begann. In *The Art of Synthesis* ist jedem Planeten ein eigenes Kapitel gewidmet. Der Titel des letzten Satzes der Planetensuite „Neptune the Mystic“ ist ident mit der Überschrift des Neptun-Kapitels bei Leo und auch Holsts Verständnis der anderen Planeten lässt den Einfluss des Astrologen erkennen. Der Komponist hielt sich aber nicht sklavisch an seine astrologischen Vorlagen. Venus wird bei ihm zu einer Friedensbringerin, was nur bedingt mit Leos Beschreibung dieses Planeten übereinstimmt und auch die Bezeichnung von Mars als Kriegsbringer ist von Leos Astrologie her einseitig, worauf ich unten noch zurückkommen werde. Auch für Uranus als Magier gibt es kein Vorbild bei dem Astrologen. Holst kombiniert hier die Symbolik der Tarotkarte „Der Magier“ mit den Qualitäten, die Uranus üblicherweise zugesprochen werden. Hier die Charakterisierung der Planeten, in den Titeln der einzelnen Sätze:

Mars *the Bringer of War*
Venus *the Bringer of Peace*
Mercury *the Winged Messenger*
Jupiter *the Bringer of Jollity*
Saturn *the Bringer of Old Age*
Uranus *the Magician*
Neptune *the Mystic*

Holst äußerte sich mehrmals zum Sinn seines Stücks und setzte dabei unterschiedliche Akzente. Das Programmheft zur ersten, noch unvollständigen öffentlichen Aufführung im Jahr 1919 gibt an, dass der Komponist sein Werk in erster Linie als pure Musik be-

urteilt wissen will, deren poetische Grundlage jedoch auf einem Studium der Planeten beruhe.⁷ Die Floskel „Studium der Planeten“ kaschiert den Bezug zur Astrologie. Holst formuliert wohl deshalb so vorsichtig, weil ihm der schlechte Ruf der Sterndeuterei nur allzu bewusst war. Sein Gewährsmann Alan Leo stand in diesen Jahren zweimal wegen seiner Tätigkeit als Astrologe vor Gericht, wobei er einmal zu einer Geldstrafe verurteilt wurde. 1926 nannte Holst *The Planets* eine Reihe von Stimmungsbildern („a series of mood pictures“) und ein Jahr später spricht er, nun eindeutig auf Astrologie Bezug nehmend, davon, es ginge um die sieben Einflüsse auf das Schicksal und die Konstituenten unseres Geistes („the seven influences of destiny and constituents of our spirit“).⁸ Um das besser zu verstehen, ist wieder ein Blick auf Alan Leos astrologische Weltansicht hilfreich.

Für Leo gehen von den Planeten Einflüsse auf unser Denken, Fühlen und Wollen aus. Auf diese Weise korrespondieren der Makrokosmos der Sternenwelt und die innere seelische Welt. Theosophischer Lehre entsprechend, glaubt er, dass sich jede Seele auf einem spirituellen Entwicklungsweg befindet, der sie schließlich zurück zu ihrem göttlichen Ursprung führt. Auf diesem Weg überwindet sie ihre Bindung an die Materie und entwickelt Weisheit, Liebe und andere psychische Kräfte. Die Planeten stehen bei dem englischen Astrologen auch für geistige Mächte, von denen die verschiedenen Stufen dieser Evolution der Seele abhängen; ein Gedanke, den Holst übernommen hat. Es geht ihm primär nicht um die Götter, oder die Harmonie der Sphären, sondern um das Drama des Menschseins. Die Abfolge der Sätze seines Orchesterwerks thematisiert die Planeten in dem, was sie aus astrologischer Sicht dem Menschen bringen. Sie lässt sich zwanglos als eine Seelenreise interpretieren, deren verschiedene Stationen jeweils von einem bestimmten Planeten regiert werden. Die Höherentwicklung des Menschen beginnt mit Mars, über den Holst bei Alan Leo lernen konnte, dass er für ein aggressiv-kriegerisches Weltverhältnis steht, aber auch den ersten Anstoß für die weitere Evolution darstellt. Leo schreibt dazu:

*Philosophically Mars represents that irresistible Desire to Be which is the cause of creation, underlying all manifestation, and which urges on all evolution. In the lower man it appears as turbulent, ill-regulated passions and desires, anger, lust, cruelty, antagonism, warfare, murder and hate. From bitter experience these become gradually reined in, regulated and refined as evolution proceeds.*⁹

Interessanterweise nennt Holst Mars den *Bringer des Krieges*, was aus der Perspektive von Leo, der sein Marskapitel mit „Mars, the Energiser“ betitelt, eine simplifizierende

Zuspitzung ist. Doch auch Holst deutet auf subtile Weise die Verwandlung der zerstörerischen Aggressivität im Zuge der psychologischen Höherentwicklung an, indem er die das Mars-Stück eröffnende Melodie in späteren Stücken wiederholt und die ihr inhärente Dissonanz auflöst.¹⁰ Möglich, dass er das Kriegerische und seine Transformation deshalb betonte, weil die Suite während des Ersten Weltkriegs entstand.

Das Ziel der Entwicklung ist Neptun, der für den mystischen Menschen steht, der laut Leo spirituelle Erkenntnis und höchstes Mitgefühl verkörpert.¹¹ *The Planets* ist so gesehen keine Programmmusik im engen Sinn. Anstelle eines konkreten Narrativs entfaltet die Komposition eine musikalische Metapher der menschlichen Existenz, ihrer Stimmungslagen und Stadien.¹²

Das experimentierfreudige, spätromantische Stück wurde eine Quelle für Komponist*innen von Film-Soundtracks. Als Sternenmusik hat es besonders in Science-Fiction-Filmen Spuren hinterlassen, etwa in John Williams Musik für das Sci-Fi-Epos *Star Wars*.

Nach dem Ende der spätromantischen Ära hat sich die Neue Musik des 20. Jahrhunderts mehrfach auf ihre Weise mit dem gestirnten Himmel auseinandergesetzt. Zu erinnern ist hier zuerst an John Cage, der ganz anders zu Wege ging als Holst. Er schuf 1961/62 mit *Atlas Eclipticalis* seine erste Sternenmusik, deren kompositorische Verfahrensweise er auch in *Song Books* (1970) und besonders in *Etudes Australes* (1974) heranzog. Cage legte durchsichtige Notenblätter auf Sternkarten und übertrug die Sternenpositionen auf das Papier. Aus den Längen- und Breitengraden wurden der zeitliche Ablauf und die Höhe der Töne abgeleitet. Die Helligkeit des jeweiligen Sterns definierte die Lautstärke des zugeordneten Tons.

Im Unterschied zu Cage ist Karlheinz Stockhausens *Tierkreis. Zwölf Melodien der Sternzeichen* (1975) konzeptuell recht nahe bei Holst angesiedelt. Der Komponist beruft sich wie sein englischer Vorgänger auf die von der Astrologie postulierte Verbindung zwischen dem gestirnten Himmel, hier den Sternbildern, die ja astrologisch jeweils einem Planeten zugeordnet sind, und menschlichen Charaktertypen. Er schreibt darüber: „Ich begann, mich mit den zwölf Charakteren des ‚Tierkreises‘ zu beschäftigen, von denen ich bis dahin nur eine vage Ahnung hatte. Beim Erfinden jeder Melodie dachte ich an das Wesen von Kindern, Freunden, Bekannten, die im betreffenden Sternzeichen geboren sind.“¹³ So entstanden vignettenartige Portraits, Charakterbilder, die unterschiedlich instrumentiert, zusammengestellt und variiert werden können. Stockhausen verfasste im Zusammenhang mit diesem Werk sogar kurze Texte zu den Eigenschaften der

zwölf Sternzeichen. Wie bei Holst übernehmen in der Ausführung das kompositorische Wissen und Talent des deutschen Komponisten eine Führungsrolle und es entstanden zwölf serielle Kurzstücke, die für die jeweiligen Personen und ihre Sternbilder stehen, aber auch ohne diese Bedeutungsdimension gehört und geschätzt werden können. Sie sollen jeweils mindestens dreimal mit Variationen oder Improvisationen gespielt werden.

Stockhausen schlug vor, bei jeder vollständigen Aufführung des Stücks mit demjenigen Tierkreiszeichen zu beginnen, in das der Tag der Aufführung fällt und dann den Kreis zu durchschreiten, um am Ende noch einmal das Zeichen des jeweiligen Tages erklingen zu lassen. Er wünschte sich also eine Ritualisierung des Werks im Sinn der Astrologie und die Anbindung der Aufführungen an kosmische Rhythmen. Seinem britischen Vorläufer vergleichbar spiegeln sich bei Stockhausen Sternenwelt, Menschenwelt und musikalischer Kosmos ineinander, wobei die Dimension der menschlichen Charaktertypen betont wird. Das Motiv der spirituellen Entwicklung fehlt. Es geht ausschließlich um die beliebig kombinierbaren Melodien/Charaktere.

Strange Arrivals

Leo Zogmayer benennt die Bilder seines Zyklus wie Holst die Sätze seines Orchesterwerks nach einzelnen Planeten. Den bei Holst vorkommenden Wandelsternen wird bei ihm noch der erst 1930 entdeckte Planet Pluto hinzugefügt. Außerdem bezieht er die Erde mit ein, die als ein am Boden stehendes, keilförmiges skulpturales Element eine Sonderstellung einnimmt. Er durchbricht damit den astrologischen Rahmen, in dem die Erde keine Rolle spielt, was bei Holst der Grund dafür gewesen sein dürfte, warum er sie nicht in seine Planetenmusik aufnahm.

Hätte der Maler eine stilistische Entsprechung zur Musik von Holst schaffen wollen, wären vielleicht Gemälde entstanden, wie sie etwa der damals noch lebende Ernst Fuchs und die anderen Vertreter der Wiener Schule des phantastischen Realismus schufen. Dieser Zugang kam schon deshalb nicht in Frage, weil seine eigene künstlerische Position zu weit von dieser Art Symbolismus entfernt war. Die Orchestersuite von Holst, die ja der Ausgangspunkt für seinen Auftrag war, hörte er im Anfangsstadium seiner Planetenstudien öfters an, und ließ sich dann auch wieder im Zusammenhang mit der Entwicklung einzelner Planetenbilder von ihr anregen. Doch die Ästhetik spätromantischer Musik war und ist bis heute nicht seine Sache. Unter den gewandelten historischen und stilistischen Bedingungen seiner Kunst musste die Aufgabe, die Planeten zu thematisieren, anders gelöst werden.

Sein damaliges Werk trägt die Züge einer internationalen Kunstrichtung, die um 1980 entstanden war, und die man *Neue Wilde*, *Neo-Expressionismus* oder *Heftige Malerei* nannte.¹⁴ Es handelte sich um Künstler*innen aus der Generation der um 1950 Geborenen, die ihre künstlerische Bewegungsfreiheit und Karriere nicht in den faszinierenden neuen elektronischen Medien suchten, oder im Bereich von Konzeptkunst, Minimalismus und Installation, sondern sich dem traditionsreichen Genre der Malerei verschrieben, wo es nicht leicht war, Aufsehen Erregendes zu produzieren. Man knüpfte dazu an frühere Stile der Moderne an, den deutschen Expressionismus etwa, den französischen Fauvismus oder die kurz zuvor entstandene italienische Post-Avantgarde.

Ein ausformuliertes Programm, das die großen Unterschiede zwischen diesen Maler*innen unter einen Hut gebracht hätte, gab es nicht. Die vielfältigen, sehr individuellen künstlerischen Strategien lassen aber einige verbindende Merkmale erkennen. Die Hinwendung zur figurativen Malerei war von Beginn an ein Markenzeichen. Es gab bei den Neuen Wilden aber auch Abstraktes zu sehen und Zwischenpositionen, jener von Zogmayer vergleichbar, der sich in den zwei, drei Jahren, in denen er von dieser Strömung beeinflusst war, vom Figurativen weg und hin zu ungegenständlichen Arbeiten entwickelte.

Das punkig-Ungestüme dieser Malerei kam u. a. durch schnell ausgeführte breite Striche zustande, die schwungvoll unter dem Einsatz des ganzen Körpers auf die Leinwand gebracht wurden. Die Palette der *Neuen Wilden* war farbenfroh bis grell. Eleganz und technische Perfektion waren nicht gefragt, dafür betonte man Spontaneität, das gewollt Dilettantische (Stichwort „Bad Painting“) und schätzte provokante Verstöße gegen den „guten Geschmack“. Die ersten Ausstellungen der Neuen Wilden zogen viele Besucher*innen an. Sie wurden rasch bekannt und etliche unter ihnen konnten kommerzielle Erfolge einfahren und den Grundstein für ihre weitere Karriere legen, wobei der Hype nach ein paar Jahren auch schon wieder vorbei war.

Mit seiner expressiven Pinselführung und der Großformatigkeit der Bilder (etwa zwei auf drei Meter) knüpft Zogmayers Planetenzyklus an den Zeitgeist an. Er ging bei aller Impulsivität aber schon in dieser frühen Phase seines Schaffens durchaus akribisch vor. Die Arbeit an den Planetenbildern nahm ein ganzes Jahr in Anspruch. In dieser Zeit entstanden rund zweihundert kleinformatische Vorarbeiten auf Papier, die der Künstler eher Graphik-lastig mit schwarzer Kreide anlegte und mit dem Pinsel ausführte. Die großen Bilder wurden dann mit Acryl- und Dispersionsfarben gemalt, wobei Zogmayer Farben wählte, die Industriefarben ähneln, für die er damals ein Faible hatte.

Die Produktion der Bilder war wegen ihrer Größe eine Herausforderung für den Künstler. Er musste beim Malen abwechselnd auf die Leiter steigen und wieder herunterkommen, um das Ganze aus der Distanz zu betrachten. Erschwerend kam hinzu, dass er während seines Studiums in der Beherrschung kleinformatischer Graphiken und Zeichnungen geschult worden war, nicht aber im Umgang mit großen Formaten. Die Gemälde dokumentieren auch den Prozess der Aneignung dieses Mediums. Er versuchte den Gestus der Papierarbeiten auf die Leinwand zu bringen, aber nicht mit einer Technik der exakten Übertragung, sondern nach Art der Neuen Wilden mit einer schwungvollen körperlichen Aktion, woraus dann auf der Leinwand neue Formen entstanden.

Die stark zurückgenommene Farbigkeit des Zyklus hebt sich von der gängigen Malerei der Neuen Wilden ab. Hier spürt man schon etwas von dem Geist der Reduktion, der Zogmayers späteres Oeuvre auszeichnet. Der leere, hell gehaltene Hintergrund, der viel Raum einnimmt, ist ungewöhnlich. Die Heftigkeit der Farbgebung wird allein durch den starken Hell-Dunkel-Kontrast erreicht. Neben den Schattierungen zwischen Schwarz und Weiß werden andere Farben nur sparsam und besonnen eingesetzt. Dadurch avanciert das Verhältnis von hellem Grund und dunkler Form zu einem vorrangigen Gestaltungselement, das sorgfältig bedacht und ausgearbeitet werden musste. Zogmayer grundierte zuerst die Leinwand, platzierte dann die Figur auf der Leinwand und bearbeitete daraufhin den Grund erneut, um die Form darin einzubetten. Der Kontrast zwischen unbestimmtem Grund und erscheinender Form, ihr wechselndes Spannungsgefüge, zieht sich als dominantes kompositorisches Element durch alle Gemälde. Sie enthalten Kippelemente: Räumlich Figuratives kippt ins Unbestimmte, aus dem Unbestimmten formieren sich Gestalten.

Alternativreligiöses und Astrologisches war hintergründig auch bei Zogmayer präsent, fließt aber nicht so offensichtlich wie bei Holst in seinen Schaffensprozess ein. Während der Arbeit am Planetenprojekt gehörten neben astronomischen Büchern Werke von Arnold und Wilhelmine Keyserling zu seiner Lieblingslektüre. Wilhelmine war eine Yogalehrerin, Astrologin und Kunsttherapeutin; Arnold Philosoph und Esoteriker. Er hatte an der Hochschule für Angewandte Kunst, wo Zogmayer zwischen 1975 und 1981 studierte, seit 1964 einen Lehrauftrag und war dort ab 1974 als Professor für Religionsphilosophie tätig. Im Zentrum der Weltanschauung, die von den beiden entwickelt wurde, steht ein „das Rad“ genanntes kosmologisch/anthropologisches Schema, das Elemente der Astrologie, des I Ging und des Enneagramms eklektizistisch verbindet. Sie beziehen sich in ihrem astrologischen Denken u. a. auf die harmonikale Forschung von Hans Kayser und vertreten eine eigene Version der Sphärenharmonie:

*Das Oktavgesetz ist der Schlüssel der Astrologie. Alle Rhythmen des Kosmos sind durch Entsprechung aufeinander bezogen. Die Kreisläufe der Planeten stehen im Einklang mit den Schwingungen der Atome. Hieraus ergibt sich die pythagoreische Harmonie der Sphären, der Zusammenklang von Makrokosmos, Mikrokosmos und menschlichem Größenbereich.*¹⁵

Außerdem ordnen die Keyserlings den Planeten in astrologischer Manier spezifische menschliche Fähigkeiten, Tugenden und Laster zu. Konkrete Spuren von all dem lassen sich aber, soweit ich sehe, in Zogmayers Planetenzyklus nicht erkennen. Er stand auch nicht in näherem Kontakt mit den Keyserlings und ihrem Studienkreis Kriterion.

Als weitere mögliche Quellen kämen Bezüge auf Illustrationen bzw. Planeten-Fotos aus der astronomischen Literatur, die Zogmayer damals studierte, in Frage. Doch auch dazu gibt es keine Entsprechung in den Planetenbildern. Die in den meist ziemlich kitschigen Werken gegenständlicher Planetenmalerei unvermeidlichen bunten Kugeln oder Kreise fehlen.

Wie oben schon angedeutet, gehört der Zyklus in Zogmayers Oeuvre zur Übergangsphase vom figuralen zum nicht-figuralen Gestalten. Er sagt dazu, die Planetengötter als gestalthafte Wesen hätten ihn im Figuralen gehalten. Er hätte die acht Planeten als acht verschiedene Charaktere gemalt, wobei er die mit ihnen verbundenen Göttermythen mitbedachte.¹⁶ Das ist ein wichtiger Hinweis.

Im Unterschied zu Holst behandelt Zogmayer die Wandelsterne nicht unter dem Gesichtspunkt einer astrologisch vermittelten Lehre von den menschlichen Persönlichkeitstypen bzw. einer religiös gefärbten Entwicklungspsychologie. Sein Thema ist die Darstellung der mit den Planeten verknüpften Gottheiten, ohne dass er sich auf eine vorgegebene Ikonographie stützen oder ihre Geschichten direkt zum Sujet machen würde. Die Invokation, das Ins-Bild-Rufen dieser Gestalten bestimmt den Malprozess. Man kann den Standort des Malers mit der Erde identifizieren, die, wie oben erwähnt, als auf dem Boden liegender Keil dargestellt wird, eine Art Rampe, die, je nachdem, dazu dienen kann, zum Flug anzusetzen, oder Außerirdischem die Landung zu ermöglichen. Ein Ort der Kommunikation mit dem Kosmos.

Einige Gottheiten, so Zogmayer, hätten sich als weniger fassbar erwiesen als andere. Neptun z. B. in seiner Flüssigkeit sei kaum darzustellen gewesen. Beim Anschauen der Gemälde hat man den Eindruck, dass manche sich zugänglicher geben, während

andere sich stärker entziehen. Die einen streifen die Leinwand nur am Rande, ohne vollständig aufzutreten, andere kommen fast ganz oder sogar vollständig im Bild an. Zogmayer gibt den Planetengöttern kein menschliches Antlitz, sondern zeigt sie als fremde Mächte. Diese planetaren Un-Figuren entsprechen nur sehr bedingt irdischen Maßen und Proportionen. Sie sind nicht explizit feindlich, jedoch gewaltig; manchmal geradezu skurril, dann wieder, wie im Fall der Venus, fast so etwas wie Harmonie und Gleichgewicht ausstrahlend; immer jedoch sind sie so sehr anders, dass sie nicht wirklich begriffen werden können und ihnen etwas Unheimliches anhaftet. Rätselhafte Naturmächte, keine bloßen physikalischen Kräfte, sondern lebendige Wesen oder wenigstens Andeutungen davon.

Mir fiel beim eingehenden Betrachten der Bilder der Science-Fiction-Film *Arrival* (2016) ein, der von ganz anderer Art ist als die spätromantisch vertonten Sternenkriege. Als Religionswissenschaftler interessiert mich die Darstellung der Aliens in solchen Filmen immer besonders. Meistens greifen die Filmemacher*innen auf einen engen ikonographischen Kanon von wenigen recht banalen Formen zurück, aber in diesem Film treten ungewöhnlich malerische Außerirdische auf. Die Wesen sind von unbestimmtem Nebel umgeben, aus dem sie nie ganz in Erscheinung treten. Sie schauen aus wie riesige Kalmare, die auf ihren Tentakeln stehen und sich langsam und ein wenig steif bewegen wie Giraffen. Die Enden ihrer Glieder können sie zu einer Seestern-artigen Hand öffnen und damit eine Art Tinte versprühen, mit der sie kreisförmige Texte in den Raum schreiben.

Als es einer Sprachwissenschaftlerin gelingt, Schritt für Schritt diese nichtlineare Sprache zu verstehen, beginnt sie die Welt anders wahrzunehmen. Die geläufige Trennung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft wird aufgehoben und die Zeitmodi verschränken sich zunehmend ineinander. Solche kontemplativen Öffnungen der Pforten der Wahrnehmung, die in *Arrival* im Kleid eines modernen Mythos und angelehnt an die Sprachtheorie des berühmten Linguisten und Theosophen Benjamin Whorf geschildert werden, gehören zu der Zone imaginativen Schauens, in der Zogmayers Planetenbilder spielen.

Lassen wir zum Abschluss noch einmal, berührt von der nicht-linearen Sprache dieser Bilder, die 1980er Jahre lebendig werden. Als führender Kopf postmodernen Denkens war Jean-François Lyotard in dieser Zeit ein international berühmter und heiß umstrittener Philosoph. In Sachen Kunst trat der französische Denker für eine Ästhetik des Erhabenen ein, wobei er sich vor allem auf Kants *Kritik der Urteilskraft* und das

Bildkonzept Barnett Newmans berief, wie es der Maler in seinem 1948 veröffentlichten Essay *The Sublime is now* entwickelt hatte. Der angestaubte Terminus des Erhabenen, der in der deutschen Umgangssprache (anders als im Englischen bzw. Französischen der Ausdruck „sublime“) so gut wie gar nicht mehr verwendet wird, kam plötzlich in Mode und wurde nicht nur in Philosophieseminaren, sondern auch im Feuilleton diskutiert.¹⁷ Es ist kein Zufall, dass Lyotard Barnett Newman ins Treffen führt. Der Guru der Postmoderne tritt in seiner Kunstphilosophie erstaunlicher Weise vehement für die Kunst der klassischen Moderne ein. Er wirft der Transavantgarde, dem Neoexpressionismus und der postmodernen Architektur der 1980er Jahre vor, sie würden das Erbe der Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts verschleudern.¹⁸ Worin aber besteht seiner Meinung nach dieses Erbe?

Lyotard sieht die abstrakte Malerei des frühen 20. Jahrhunderts als Ende der repräsentierenden, abbildenden Malerei und des Bezugs auf eine festgelegte Symbolik und Formensprache. Aufgabe der bildenden Kunst sei es nun, das, was schlechthin unbestimmt ist, das Nicht-Darstellbare, Absolute im Sichtbaren zu zeigen, ohne es in irgendeiner Weise dingfest zu machen.

*Die Malerei der Avantgarde entzieht sich [...] notwendig einer Ästhetik des Schönen, ihre Werke appellieren nicht an den ‚Gemeinsinn‘ eines geteilten Wohlgefallens. Vielmehr erscheinen sie dem Publikumsgeschmack als ‚ungeheure‘, ‚formlose‘ Gegenstände, als rein ‚negative‘ Wesenheiten [...].*¹⁹

Diese ungeheuren, unförmigen Gestalten sind nicht schön im Sinn des Gefälligen, leicht Konsumierbaren, sondern erhaben. Sie lösen nach Lyotard ein Erstaunen aus, das die Aktivität des Geistes unterbricht, ihre Betrachter*innen in die Gegenwart ruft und das Geheimnis des Seins, des „Es gibt“ im Augenblick erfahrbar werden lässt.²⁰ Man könnte, was Zogmayer mit seinem Planetenzyklus unternimmt, Lyotards Verdikt gegen den Neoexpressionismus korrigierend, eine Ästhetik des Erhabenen mit den Mitteln der Neuen Wilden nennen.

1 Vgl. dazu Richard Greene: Holst: *The Planets*. Cambridge Musical Handbooks. Cambridge 1995, 30–39.

2 Vgl. Greene: Holst: *The Planets*, 4–8.

3 Siehe a. a. O., 40. Ganz strikt ist Holst in dieser Hinsicht nicht. Im Falle Merkurs greift er auf das mythische Motiv des geflügelten Götterboten zurück.

4 Siehe dazu Hans Schavernoch: *Die Harmonie der Sphären. Die Geschichte der Idee des Welteneinklangs und der Seeleneinstimmung*. Freiburg/München 1984 und Christoph Riedweg: *Pythagoras. Leben. Lehre. Nachwirkung*. München 2002, bes. 150–174.

5 Zu den astrologischen und theosophischen Hintergründen von Holsts Planetensuite vgl. Raymond Head: *Astrology and Modernism in 'The Planets'*. In: *Tempo*, New Series, No. 187 (Dec. 1993), 15–22. In jüngerer Zeit veröffentlichte Head mit der Broschüre *Gustav Holst: The Planet Suite. New Light on a Famous Work*. Chipping Norton 2014 eine geringfügig erweiterte Neuauflage seines Beitrags von 1993.

6 Siehe Head: *Astrology and Modernism*, 16.

7 Vgl. Head: *Astrology and Modernism*, 21.

8 Vgl. a. a. O., 19, 21.

9 Alan Leo: *The Art of Synthesis*. 3rd ed. London (n.d.), 79.

10 Vgl. Greene: Holst: *The Planets*, 72–77.

11 A. a. O., 120.

12 Vgl. Green: Holst: *The Planets*, 83–85.

13 Karl Heinz Stockhausen: *Texte zur Musik. Band 4: 1970–1977*, Köln 1978, 275.

14 Vgl. dazu Götz Adriani (Hg.): *Obsessive Malerei. Ein Rückblick auf die Neuen Wilden*. Ostfildern-Ruit 2003.

15 Arnold und Wilhelmine Keyserling: *Ars Magna. Kriterien der Offenbarung. Astrologie, Mantik, Numerologie, Mystik, Magie*. Wald 1986, 34. Kaysers neopythagoreische Harmonik wurde von 1967–2002 im Hans-Kayser-Institut für harmonikale Grundlagenforschung der Wiener Hochschule für Musik und darstellende Kunst gelehrt und weiterentwickelt.

16 Gespräch des Autors mit Leo Zogmayer am 19.02.2022. Diesem Gespräch und früheren Treffen mit dem Künstler verdanke ich auch andere Details zur Entstehung des Planetenzyklus, die in diesen Beitrag eingeflossen sind.

17 Für die philosophische Diskussion im deutschsprachigen Raum siehe den Sammelband von Christine Pries (Hg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim 1989.

18 Vgl. Jean-François Lyotard: *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*. Wien 1989, 147.

19 A. a. O., 145f.

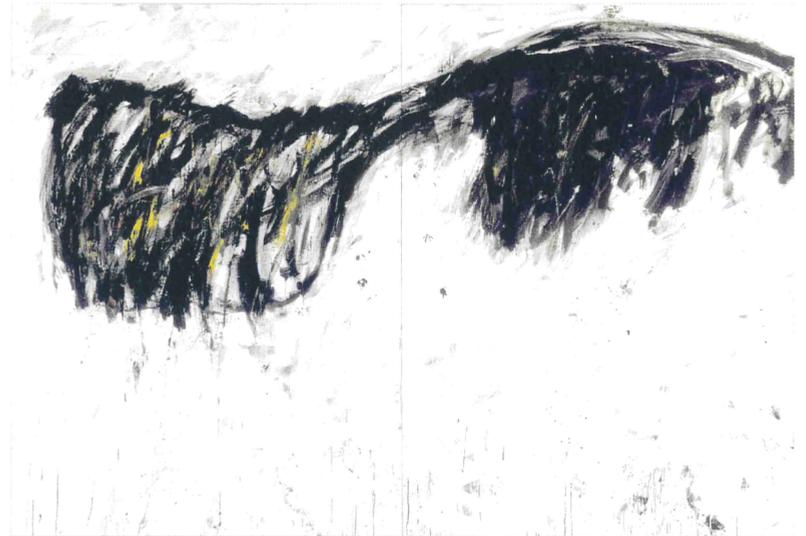
20 So Lyotard a. a. O., 104 mit Bezug auf Newman, dessen explizit religiöse Interpretation des Erhabenen er im Übrigen nicht teilt.



Mars, 1987
Acryl auf Leinwand, 240 x 360 cm



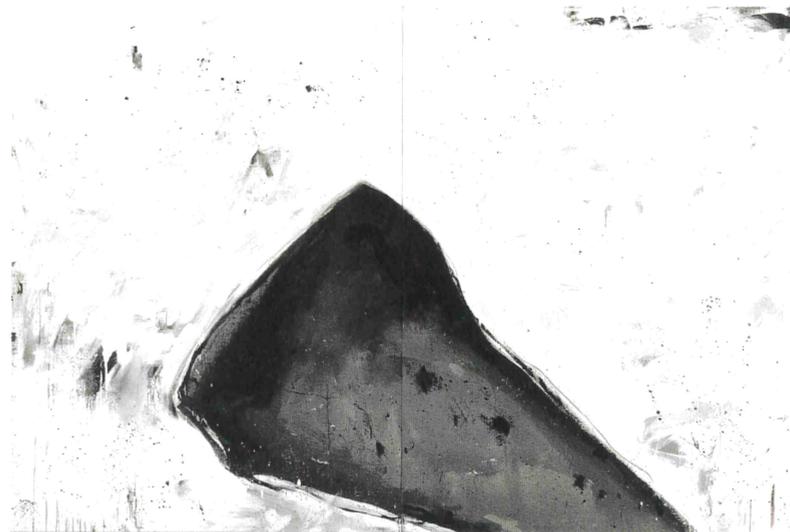
Venus, 1987
Acryl auf Leinwand, 200 x 300 cm



Merkur, 1987
Acryl auf Leinwand, 200 x 300 cm



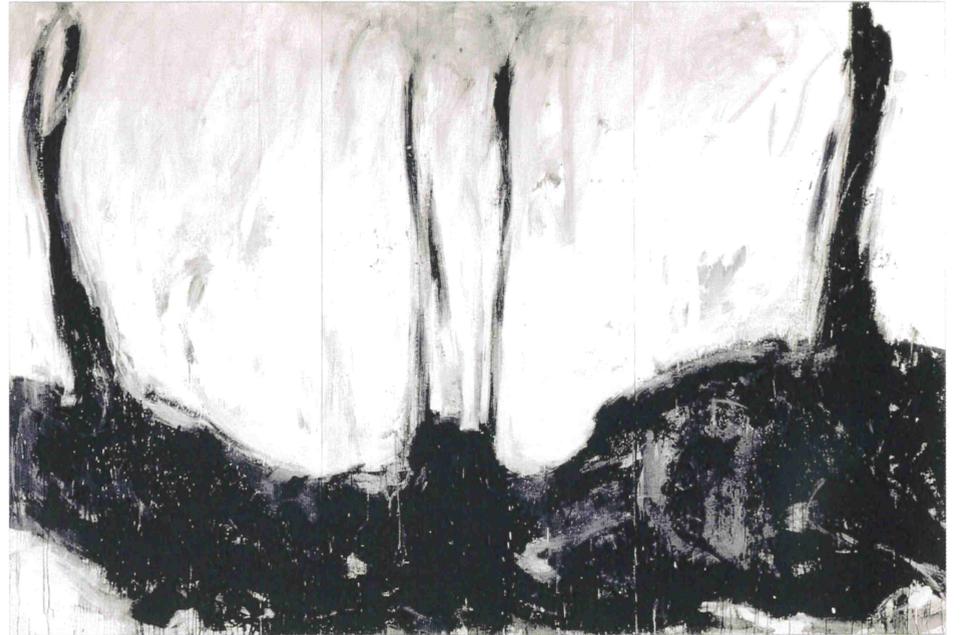
Jupiter, 1987
Acryl auf Leinwand, 240 x 360 cm



Saturn, 1987
Acryl auf Leinwand, 200 x 300 cm



Uranus, 1987
Acryl auf Leinwand, 200 x 300 cm



Neptun, 1987
Acryl auf Leinwand, 240 x 360 cm

Pluto, 1987
Acryl auf Leinwand, 200 x 300 cm



Karl Baier

geboren 1954 in Landshut / Bayern, studierte Ethnologie, Philosophie und Theologie in Wien.
Ab 1987 Assistent bzw. Assistenzprofessor am Institut für christliche Philosophie der Universität Wien.
Seit 2003 board member des European Network of Buddhist Christian Studies.
Seit 2009 Professor am Institut für Religionswissenschaft der Universität Wien.
Seine Arbeitsschwerpunkte sind alternativreligiöse Bewegungen,
Mesmerismus, Modern Yoga Studies und Psychedelik.

Leo Zogmayer

wurde 1949 in Krems, Österreich, geboren. Studium an der Universität für angewandte Kunst in Wien.
Seit Mitte der Achtziger Jahre Einzelausstellungen sowie Themen- und Gruppenausstellungen
u.a. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Museum für angewandte Kunst Wien, Museum der Moderne
Salzburg, Joanneum Graz, Kunsthalle Krems, Museum Krems, Museum Folkwang Essen, Museum moderner
Kunst Passau, Hedendaagse Kunst Utrecht, Palazzo Braschi Rom, Vigadó Galérie Budapest, Nationalmuseum
Warschau, Triennale India in New Delhi, Musée de Toulon, Museum of Contemporary Art Seoul.
Leo Zogmayer realisiert seit Anfang der Neunziger Kunstprojekte im öffentlichen Raum in unterschiedlichen
architektonischen und städtebaulichen Kontexten (Wien, St. Pölten, Graz, Krems, Frankfurt, Berlin, Bonn,
Brüssel, New York).

Impressum

Die Broschüre erscheint anlässlich der Ausstellung Leo Zogmayer DIE PLANETEN
Schenkung Pierre N. Rossier im museumkREMS, 15. Mai bis 12. Juni 2022

Herausgeber: Gregor Kremser, museumkREMS; Lektorat: Karin Zogmayer; Grafische Gestaltung: Oliver Nutz
Druck: gugler Druck Sinn, Melk; Papier: Magno Volume 135g; Schrift: Helvetica;
Fotos *Die Planeten*: Atelier Zogmayer; Foto Seite 3: Viktor Groschedl
© 2022 Leo Zogmayer, Karl Baier, Viktor Groschedl

WIR FLIEGEN