

NICHT NUR FARBE, SONDERN AUCH BLUT¹²

Seit jeher haben sich Künstler als Schöpfer begriffen und ihre Aktivitäten in Parallele oder in Nachfolge gesehen zum Mythos von den sechs Tagen der Welterschöpfung, denen ein siebenter Tag der Ruhe folgte. Was der Weltenschöpfer im großen vollbracht hat, das vollbringen sie, die Künstler, im kleinen. Innerhalb der großen Schöpfung bringen sie ihr Werk hervor, eine Schöpfung im kleinen nach dem Vorbild der großen. Der Maler, der Bildhauer, der epische Schriftsteller, der Theaterdichter erschaffen eine neue Natur, einen neuen Menschen, die Architekten schaffen diesem ein Gehäuse zum Leben, die Komponisten einen geistigen Raum aus Klängen. Sie alle schaffen Welten, die zuvor nicht existierten.

Hermann Nitsch ist nun wahrscheinlich der erste Künstler, der bewußt über diese Konzeption hinauszugehen versucht. Ihm, der viel über die Arbeit des Künstlers nachgedacht hat, genügt dieser Gedanke künstlerischen Schöpfertums grundsätzlich nicht mehr. Er sieht den Künstler nicht nur als aktiven Schöpfer sondern ebenso in der passiven Rolle des Leidens. Er sieht (ohne sich, wie viele Künstler seit James Ensor, mit der Person des leidenden Christus identifizieren zu wollen) die große Entsprechung von Welterschöpfung und Leiden an der Welt. Er meint, wer Ja sagt zur Welt, wie sie ist – und Hermann Nitsch sagt, als Künstler wie als Mensch, das beides ist bei ihm überhaupt nicht zu trennen, bedingungslos Ja zur Welt und zu unserem Dasein in der Welt –, der muß Ja sagen auch zum Leiden, auch zum Schmerz, zu allen Abgründen der Welt, wie es vor fast anderthalb Jahrhunderten schon ein großer Philosoph, Friedrich Nietzsche, formuliert hat.

Wer also Ja sagt zum Leiden, zum Schmerz, zur Existenz von Schuld, der kommt zwangsläufig zur Passion. Hermann Nitsch sieht Genesis und Passion in der künstlerischen Existenz verbunden. In seinem künstlerischen Konzept versucht er den Mythos der sechs Tage der Genesis mit dem Geschehen der Passionswoche, mit dem Leiden Christi in der Karwoche zusammenzubringen. Nicht zufällig hat er viele seiner Schüttbilder mit Malhemd als Kreuzwegstationen bezeichnet und darauf hingewiesen, daß alles Leben nicht ohne Schmerzen denkbar ist, daß wir unter Schmerzen geboren werden, daß Leben ohne Schmerzen nicht entstehen und sich nicht entwickeln kann, und das so weiter bis zu unserem Tode.

Wer um den Schmerz weiß, dem liegt der Gedanke an das Opfer nahe. Ursprünglich hatte das Opfer den Sinn, die Mächte zu besänftigen, die über den Schmerz entschieden. Hermann Nitsch versteht das von der Hingabe des Künstlers bestimmte künstlerische Tun

¹² Veröffentlicht im Katalog der Retrospektive Hermann Nitsch in der Nationalgalerie im Martin Gropius-Bau, Berlin, November 2006.

als rituelle Opferhandlung, oder, wie er in einem frühen, aus dem Jahr 1962 stammenden Manifest formuliert hat, als »Opferersatzhandlung«. Die Opferhandlung möchte die Passion abwenden, die Opferersatzhandlung sie – wenn sie denn nicht abzuwenden ist – in abgemilderter Form nachvollziehen. Wer aber in den Zusammenhängen von Opfer und Opferhandlungen denkt, dem ist das Anknüpfen an die Idee eines unreflektierten und unbeschwerten Schöpfertums verwehrt.

Hermann Nitsch weiß, daß er nicht mehr – wie das in jeder angestrebten Nachfolge des Schöpfungsaktes am Ursprung der Genesis suggeriert wird – am Anfang der Zeiten steht, sondern am Ende der Welt. Und er weiß, daß die Weltgeschichte nicht nur seit dem Auftreten des Menschen, aber seither in besonderem Maße, eine Geschichte der Katastrophen ist. Darum fragt er in seiner Arbeit: kann denn die Welt nicht noch einmal von neuem beginnen? Darum weiß er: Genesis und Passion sind nicht zu trennen, gerade weil die Passion auch die Sehnsucht nach einem Neuanfang und einem anderen Ablauf der Zeiten impliziert. Aus dem Abend auf Golgatha zurück in den Morgen des sechsten Schöpfungstages, aus der Dämmerung und Verzweiflung des Ölbergs zurück in die Helle und Unschuld des Paradieses – das ist unmöglich, aber die Kunst des Hermann Nitsch legt uns nahe, diesen Gedanken mit ihm zu denken und für einen Augenblick den Schmerz über die Unmöglichkeit seiner Realisierung zu vergessen.

Läßt sich ein deutlicherer Hinweis auf die Verbindung von Aktion und Passion vorstellen, als der Gedanke an die Erlösung, der sich für Nitsch mit allem künstlerischen Tun verknüpft? Am Ende der Karwoche steht als Ausgang der Passion der Opfertod Christi und die ihm folgende Auferstehung, mit der er unsere Erlösung verheißt. Die christliche Religion nimmt Kreuzestod und Auferstehung als unzweifelhaften Beleg für unsere Erlösung und meint damit die Erlösung von der Erbsünde. Hermann Nitsch kennt nicht den Gedanken einer Erbsünde oder Urschuld, aber er glaubt an die Erlösung und die Erlöserfunktion der Kunst. Wenn Joseph Beuys einmal sagte: »Jeder Mensch ist ein Künstler«, so hält Hermann Nitsch ihm den Satz entgegen: »Jeder Künstler ist auf seine Art ein Erlöser«. Hermann Nitsch reagierte mit dieser Äußerung auf einen Zeitungsartikel, der ihn beschuldigt hatte, zu den »Erlösungskünstlern« zu gehören.

Erlösung – wovon?

Wenn wir von Erlösung reden, taucht sogleich die Frage auf: Erlösung wovon? Erlösung von der Welt? Vom Zwang, in der Existenz dieser Welt und in unserem eigenen Dasein nach einem Sinn zu suchen? Von unserem Leiden in der Welt und an der Welt? Oder von unserem Gefühl der Mitschuld, das wir als Zeugen des Geschehens der Welt nicht abschütteln können?

Hermann Nitsch hat darauf eine besondere Antwort gefunden: Wenn es den großen Religionsstiftern – er nennt ausdrücklich Buddha und Christus – gegeben war, eine alles und alle umfassende Erlösung anzustreben, so kann sich der Künstler eine »partielle Erlösung« zum Ziel setzen.

Von der Idee einer »partiellen Erlösung« aus läßt sich nicht zuletzt der Ablauf der Aktionen des Orgien Mysterien Theaters verstehen und interpretieren. Hermann Nitsch

kann diese Aktionen an verschiedenen Orten inszenieren, am häufigsten ist ihr Schauplatz das Schloß Prinzendorf an der Zaya nahe der tschechischen Grenze. Er inszeniert seine Aktionen als Gesamtkunstwerk, als Spiel, als Fest, und er vergißt nie, daß jedes Fest auch mit Grausamkeit und Opfer zu tun hat.

Daher fließt in seinen Aktionen nicht nur Farbe, sondern auch Blut, darum erleben wird im Drei-Tage-Spiel und im Sechs-Tage-Spiel das Schlachten und Ausweiden von Tieren als ein sich wiederholendes Ritual, die Erinnerung an die Kreuzigung, das Festbinden von nackten Menschen an ein hölzernes Kreuz, das Überschütten mit Blut, das Bedecken des Körpers mit rohen Fleischstücken und Gedärmen, vielfache Erinnerung an ein furchtbares Geschehen, an all das, was sich an Schrecklichem nicht nur damals vor 2000 Jahren ereignet hat. (Wenn auch die Erinnerung Nitschs eher harmlos wirkt, verglichen mit Mel Gibsons blutiger Inszenierung, die wir im Film sehen konnten.)

Wenn wir die Aktionen des Orgien Mysterien Theaters als Ganzes ins Auge fassen, mag es auf den ersten Blick schwierig sein, in ihnen einen Platz für den Gedanken der Erlösung auszumachen. Dieser zeigt sich erst, wenn wir die Gliederung des Ablaufs der sich über Stunden, wenn nicht Tage hinziehenden Geschehnisse näher betrachten. Dann beginnt sich eine aufschlußreiche Zweiteilung der Spiele abzuzeichnen, eine Zweiteilung, wie sie schon der Name Orgien Mysterien Theater andeutet. Vereinfacht gesagt, sieht diese Gliederung so aus: In einer ersten Phase ereignet sich der orgiastische Ausbruch einer uns nur halbbewußten Triebwelt, in der zweiten Phase folgt die kathartische Läuterung der Teilnehmer. Zuerst die Tierschlachtung und -zerreißen, das Überschütten mit Blut, das Wühlen in den Gedärmen, das Zerstampfen von Trauben und Tomaten, dann die Umzüge mit den Bahren und Tragen, die befreite, beruhigte, gelöste Prozession durch Felder, Äcker und Wiesen rund um Schloß Prinzendorf. Zuerst das vollkommene Ausgeliefertsein an die eigene Triebstruktur, das Hinabsteigen und Abtauchen in die in uns schlummernden Zonen ungehemmter Triebe (denen nachzugeben gefährlich werden kann). Zu ihrer Beschreibung bemüht Hermann Nitsch in seinen theoretischen Publikationen immer wieder Sigmund Freud, wenn er die Abreaktionen des »Es« beschwört, das noch nicht zum »Ich« geworden ist, das Ausagieren der freigesetzten destruktiven Kräfte. Auf diese erste, lang anhaltende Phase folgt der Wendepunkt, die Katharsis, in der es zu so etwas wie dem »Urschrei« kommen kann, bis schließlich ein Bewußtseinszustand heiterer, vielleicht gar abgeklärter Gelöstheit erreicht wird. Ist das Eintreten der Katharsis nicht jedes Mal ein Mysterium?

»Die Geburt der Tragödie«

In dieser Gliederung der Aktionen des Orgien Mysterien Theaters in eine erste und eine zweite Phase scheint sich in kleinem Maßstab noch einmal zu vollziehen, was Friedrich Nietzsche in seiner Erstlingsschrift »Die Geburt der Tragödie« als den Entstehungsprozeß der griechischen Tragödie beschrieben hat.

In der »Geburt der Tragödie« begegnen wir zum ersten Mal dem Gegensatzpaar Apollon und Dionysos, den beiden griechischen Gottheiten, an deren Erscheinungsbild Nietzsche das »Apollinische« und das »Dionysische« als einander entgegengesetzte Prinzipien unseres

Kunstverständnisses festgemacht hat. Die Duplizität von Apollon und Dionysos erinnert uns an ein anderes Gegensatzpaar, das den Philosophen ein Leben lang umtrieb – und auch für Hermann Nitschs Welttheorie eine Rolle spielt –, den Widerspruch von Christus und Dionysos. Indes Friedrich Nietzsche in seiner Konzeption der »Geburt der Tragödie« einen Ausgleich, ja ein Zusammengehen von Apollon und Dionysos als konstitutives Faktum verkündete, schien ihm der Widerspruch von Christus und Dionysos unauflöslich. Noch in seinen letzten wachen Tagen in Turin 1888 schrieb er: »Dionysos gegen den Gekreuzigten«, als hätte er hier die Formel für einen Lebenskonflikt gefunden. »Dionysos gegen den Gekreuzigten«: so wollte er verstanden werden.

Hermann Nitsch versucht nun, über Nietzsche hinausgehend, in seinem Orgien Mysterien Theater (und in der theoretischen Grundlegung seines Theaters) die Versöhnung des Gegensatzpaares Christus und Dionysos zu bewerkstelligen, versucht Elemente des Dionysischen mit Elementen des Christlichen zu verbinden oder aufeinanderfolgen zu lassen. Bedeutet nicht schon, so fragt er, die Zerreißung des Dionysos, von welcher der antike Mythos erzählt, eine Parallele – wenn nicht eine Vorahnung – des Todes am Kreuz? Sind die Gestalten des Messias und des Dionysos nicht schon allein durch die Idee des Opfers verbunden?

Doch zurück zu Dionysos und Apollon. Die beiden Namen verweisen nicht bloß auf ästhetische Kategorien sondern zielen direkt auf eine Erklärung unserer Existenz. Das Dionysische ist dabei – nicht nur für Friedrich Nietzsche – das Ursprüngliche, Ungezhmt, Wilde. Dionysos zeigt sich als die anfängliche Kraft, als der Wille zum Leben, und steht für den dunklen Urgrund unseres Daseins, für seine Abgründe, seine Konflikte, seine Leiden. Apollon dagegen symbolisiert deren Reflexion und damit ihre Verarbeitung und Überwindung in einen alles verklärenden Schein – und sei es auch nur der Widerschein eines Traumes. Dionysos sorgt für den Aufruhr, Apollon besänftigt und erlöst. Mit Dionysos allein können wir nicht leben. Dionysos würde uns zerstören, wären wir ihm rückhaltlos ausgeliefert. Darum brauchen wir Apollon als Gegenkraft, und wir brauchen ihn um so mehr, als sich Dionysos niemals vollständig aus unserem Leben verdrängen läßt.

Zur antiken Tragödie kam es nun in der Sicht Friedrich Nietzsches, indem der ursprüngliche, ekstatische Gesang des dionysischen Chores umschlug in etwas Neues: nämlich in die visionäre Bildhaftigkeit der personenbesetzten Szene, die im Zeichen Apollons stand. Zum simplen Chorgesang kam die artikulierte szenische Darstellung des Menschen, die das Bedrngende und Gefährliche, das der Chorgesang beschwor, sichtbar vor Augen stellte. Friedrich Nietzsche sprach von einer »Entladung der Musik in Bildern« und sah darin die Verwandlung einer rauschhaften Erregung in klärende Anschaulichkeit. Darum meinte der Philosoph, die Kunst der Tragödie mache das Furchtbare unseres Lebens beherrschbar. Das gleiche Ziel wie die antike Tragödie – nämlich das Leben beherrschbar zu machen – verfolgen die Feste des Orgien Mysterien Theaters, wenn auch mit einer entscheidenden Akzentverschiebung. Sie tendieren mehr zur großen Daseinsfeier denn zur Beschwörung des Furchtbaren.

Was die Aktionen Hermann Nitschs von der griechischen Tragödie unterscheidet, ist vor allem dies: sie kommen ohne Worte aus. Das Orgien Mysterien Theater ist ein Theater ohne

Worte, ohne Sprache, ohne Bühne, ohne Illusionsraum. Das unterscheidet das Orgien Mysterien Theater von allen anderen Formen des Theaters, auch von Antonin Artauds »Theater der Grausamkeit«, das Hermann Nitsch so hochschätzt. Nitschs Aktionen öffnen uns eine Welt, aus der das Wort, überhaupt die Sprache, die rationale Art der Kommunikation verbannt ist, damit die Teilnehmer sich auf das unmittelbare Erleben der Realität konzentrieren. Man soll die Wirklichkeit sinnlich erfahren, soll sie sehen, hören, tasten, riechen, schmecken, soll sie also nicht über den Verstand aufnehmen – aber natürlich soll man den Verstand nicht ausschalten, sondern man soll die empfangenen Eindrücke weiterverarbeiten und bewußt auf sie reagieren. Hermann Nitsch hat durch sein Orgien Mysterien Theater eine andere Art der Sprache, des Denkens, des Kommunizierens initiiert, ein Denken in Bildern, ein Empfinden mit der und durch die Musik. Er hat ein »vorsprachliches« und ein »nachsprachliches« Theater geschaffen, indem einerseits der Schrei, das Stöhnen, das Wimmern Aufnahme fanden, andererseits durch »die tatsächliche Vermittlung des sinnlichen Eindrucks« eine über jede Beschreibung hinausgehende »Schule des Empfindens bis zur Katastrophe des Dramas« etabliert wurde, eine »Schule des Empfindens«, die den Teilnehmer des Drei-Tage-Spiels oder des Sechs-Tage-Spiels zur Katharsis führen sollte.

Ein Bruch mit der Tradition

Vielleicht verstehen wir die Bedeutung des Theaters ohne Worte am besten, wenn wir den Weg verfolgen, der Hermann Nitsch zu diesem Bruch mit der Tradition der Sprache geführt hat. Anfänglich, und das heißt Ende der fünfziger Jahre, als sich Hermann Nitsch die Idee seines Orgien Mysterien Theaters in ersten Umrissen zeigte und er von seiner Aufführung zu träumen begann, war er von der Überzeugung ausgegangen, das Sechs-Tage-Spiel, das im Kern die ganze Menschheitsgeschichte umfassen sollte, müßte geschrieben werden. Er glaubte, das Wort könnte es tragen, und Menschen könnten es darstellen, indem sie Texte sprechen, die ihnen in den Mund gelegt wurden. Und tatsächlich existieren aus dieser Zeit solche »Wortdichtungen« von Hermann Nitsch, die, wenngleich sie auch insgesamt Fragment geblieben sind, viele hundert Seiten umfassen. Heroen des Mythos, der Religionen, der Geistesgeschichte treten auf oder werden durch die dem Mythos nachempfundenen Protagonisten der Handlung beschworen, Buddha, Zarathustra, Vishnu, Osiris, Dionysos, Orpheus, Ödipus, Christus, Parsifal und wie sie alle heißen. Da wird alles bitterernst vorgebracht, ohne Andeutung von Ironie oder gar Parodie. Nitschs Arbeit kulminierte in dem ausufernden epischen Drama »Die Eroberung von Jerusalem«, das ob seiner nichts aussparenden Tragik auch »Die Zerstörung von Jerusalem« hätte heißen können. So eine Aufführung zustande gekommen wäre, hätte sie – ähnlich wie »Die letzten Tage der Menschheit« von Karl Kraus – wohl Wochen, nicht nur Tage beansprucht.

Um die Realität mit allen erfahrbaren Aspekten und Facetten zu beschreiben, mit ihrem Lärm, ihren Gerüchen, ihrem Geschmack, kam es zu einer bald auch dem Autor unerträglichen Hypertrophie von Adjektiven, zur Häufung von Neologismen, zu überladenen Satzkonstruktionen. Wie in anderen Fällen auch wurde die Einsicht in die Begrenztheit der sprachlichen Mittel durch die Unzufriedenheit mit der Begrenztheit eigener Texte ausgelöst.

»Wenn das Wort nicht mehr ausreicht«, schrieb Hermann Nitsch im Vorwort zu seiner Veranstaltung des Orgien Mysterien Theaters im Wiener Burgtheater im November 2005, »wenn die Erregung das Sprachgefüge zertrümmert hinter sich läßt ... fängt mein Theater, meine Geräuschkunst, meine Musik an.«

Hermann Nitsch machte hier eine Erfahrung, der Hugo von Hofmannsthal schon an der vorvergangenen Jahrhundertwende in seinem berühmten, dem Lord Chandos zugeschriebenen Brief Ausdruck gegeben hatte, und die Gottfried Benn und Alfred Lichtenstein wenig später in ihrer frühexpressionistischen Lyrik (und in ihrer Reflexion über sie) noch schärfer artikulierten, etwa wenn Lichtenstein forderte, der Dichter müsse hinfort mit »Spulwürmern«, nicht mehr nur mit Worten schreiben.

Die Forderung ist uns geläufig, welche die Moderne seit ihren Anfängen begleitet hat – daß die Wirklichkeit selbst und unmittelbar einspringen und an die Stelle ihrer verbalen Beschreibung oder künstlerischen Beschwörung treten sollte. Haben ihr nicht Picasso und Braque Tribut gezollt, als sie an die Stelle eines gemalten Journals Zeitungspapier ins Bild klebten? Rauschenberg hat das Mitte der fünfziger Jahre radikalisiert und das Bild durch Realitätsfragmente in den Raum ausgreifen lassen. Keiner aber hat die Forderung, die Wirklichkeit selbst müsse ihre Beschreibung oder Beschwörung ersetzen, so umfassend in die Tat umgesetzt wie Hermann Nitsch. Schon Anfang der sechziger Jahre setzte Nitsch an die Stelle seiner dichterischen Bemühungen die Lammzerreiung und begründete diese im »Blutorgelmanifest«.

Eine zeitgenössische Entwicklung, die zunächst nur die bildende Kunst zu betreffen schien, kam Nitsch dabei zu Hilfe. Sie markiert den Ausgangspunkt dessen, was als »Wiener Aktionismus« in die Kunstgeschichte eingegangen ist. Es war die intensive Bekanntschaft mit einer künstlerischen Richtung, die in vielen Ländern fast gleichzeitig aufgetreten ist und verschiedene Bezeichnungen gefunden hat: Informel, *un art autre*, Tachismus, abstrakter Expressionismus, *action painting*. Sie bedeutete die endgültige Befreiung des Künstlers von jedem Zwang einer Darstellung und damit von allen traditionellen Fesseln. Informel, Tachismus, *action painting* machten Mut zu sich selbst.

Der Zusammenhang von Aktion und Malaktion

Wie hängen nun Malaktion und Aktion bei Hermann Nitsch zusammen? Nitsch datiert seine Aktionen seit 1962, seine Malaktionen aber bereits seit 1960. So wie die von Hermann Nitsch entwickelte Form der Malerei, das Beschütten, Besprühen, Bespritzen, Betatschen von Leinwänden mit Blut und Farben, gedanklich und konzeptionell den Aktionen vorausgeht, so gehen auch zeitlich die Malaktionen den eigentlichen Aktionen voraus, um dann immer wieder Teil von ihnen zu werden und mit ihnen zu verschmelzen.

Mag auch der Begriff der Aktion der umfassendere und originärere sein, auf jeden Fall ist die Malerei des Hermann Nitsch mehr als ihr Relikt. Sie enthält die Kernideen seines Aktionismus. In ihr verkörpert sich am reinsten das dem Künstler so entscheidend wichtige Moment der Spontaneität, des Ausagierens der unbewußten Schichten der eigenen Persönlichkeit. Alle Aktionen, das Drei-Tage-Spiel, das Sechs-Tage-Spiel wie auch die kleineren

Aktionen laufen – ihrem Ereignis- bzw. Happeningcharakter entsprechend – nach vom Künstler im voraus und in vielen Details fixierten (oder »komponierten«) Partituren ab. Die Partituren regeln *grosso modo* das Geschehen, bestimmen den Einsatz und die Dauer der Musik wie das Ineinandergreifen der sich an verschiedenen Schauplätzen vollziehenden Ereignisse. Zwar stellen die Partituren nicht mehr als den Rahmen eines Festes dar und lassen Raum für Improvisationen und Zufälle (vor allem die Reaktionen der teilnehmenden Zuschauer sind ja nicht berechenbar) – der Platz für die Unbekümmertheit, Frische und Spontaneität des einzelnen Individuums ist jedoch enger begrenzt als dies in der Malerei der Fall ist, wo nur die vorgegebenen Maße der Leinwand die Bewegungsfreiheit des Künstlers beschränken.

Die Malerei ist das Vorspiel oder der Prolog des Orgien Mysterien Theaters, aber dieser Prolog enthält wie gesagt *in nuce* bereits das ganze Spiel. Nitsch selbst nennt seine Malerei die »Vorstufe« – oder die »erste Stufe« – des aktionistischen Geschehens. Sie sei, so sagt er, als »litaneihafte Spielgeschehen innerhalb meines Theaters« zu verstehen. Und weiter: »Meine Aktionsmalerei ist die visuelle Grammatik des Orgien Mysterien Theaters auf einer Bildfläche«.

Hermann Nitsch sagte einmal: »Ich wollte alles groß«. Ein Hang zum Gigantischen ist ihm nicht abzusprechen. Doch wenn jemand die ganze Menschheitsgeschichte in seinen Blick nimmt, wenn er in einem fort die wichtigsten Stationen unserer Geistesgeschichte bedenkt und ihren Zusammenhängen auf der Spur ist, wenn jemand das Weltall umfassen und umarmen möchte, eins sein möchte mit der ganzen Schöpfung, und eine Kunsttheorie entwickelt hat, die sich all das zum Motiv nimmt, die fragt: warum sind wir hier? wozu haben wir Kunst? was ist ihr Sinn, ihre Aufgabe?, dann kann das nicht anders als ins Große konzipiert werden, dann müssen dem auch die äußeren Dimensionen seiner Arbeit entsprechen. Einem groß empfundenen Werk entspricht seine auf Stunden und Tage angelegte Dauer, entsprechen die Weite der Spielorte in und um sein Schloß Prinzendorf, entsprechen die vielen hundert Mitwirkenden des Drei-Tage-Spiels und des Sechs-Tage-Spiels, die Musiker eingerechnet, die Hunderte von anderen Helfern und was es sonst an äußeren Superlativen zu registrieren gibt. Dem entspricht auch das Format seiner großen Leinwände, die sich zu Serien zusammenschließen, und dem entspricht nicht zuletzt die Dimension seiner Retrospektive im Martin Gropius-Bau.