

Mathias Perlet

Ein Leipziger Symbolist

Julius Neugebauer

Die Neue Leipziger Schule

Der 1958 in Elgersburg geborene Mathias Perlet studierte zunächst an der Universität Leipzig Kunsterziehung, dann Malerei und Graphik bei Arno Rink an der Leipziger „Hochschule für Grafik und Buchkunst“. Somit ist Perlet ein Kommilitone von Neo Rauch, der zur selben Zeit ein Schüler Rinks war und als bedeutendster Vertreter der sogenannten *Neuen Leipziger Schule* gilt. Man könnte auch Perlet dieser zuordnen, zumal es einige inhaltliche Gemeinsamkeiten gibt: Wie andere Vertreter arbeitet auch Perlet figurativ, auch bei ihm steht der Mensch im Zentrum und weder bei ihm noch in der *Neuen Leipziger Schule* finden sich klare Bildaussagen. Die Werke bleiben mehrdeutig. Zudem weisen sie wie die der anderen Leipziger Schüler eine hohe handwerkliche Qualität auf.

Der Begriff der *Neuen Leipziger Schule* ist jedoch problematisch. Er suggeriert eine Fortsetzung der *Leipziger Schule*, einer Strömung, zu deren erster Generation Künstler wie Werner Tübke oder Wolfgang Mattheuer gehören und zu deren zweiter ihre Schüler wie Arno Rink oder Sighard Gille.¹ Die *Neue Leipziger Schule* meint die Schüler der dritten Generation, doch handelt es sich dabei nicht um eine Selbstbezeichnung oder einen Terminus der Fachwelt, sondern um ein Marketinginstrument. Die Künstler selbst lehnen eine Zuschreibung meist ab, weil der Terminus zu viele unterschiedliche Positionen vereine und ihnen somit die Eigenständigkeit nehme. So sagte Rink in einem Interview mit dem *Kunstforum*, er befürchte, „dass unter dem Label der Neuen Leipziger Schule die hohe Individualität einzelner Namen [...] nicht mehr zum Tragen“² komme. Zwar arbeiten alle unter dem Begriff versammelten Künstler figurativ, ihre Arbeitsweisen und Positionen sind aber zu weit voneinander entfernt, als dass man von einer zusammengehörigen Gruppe oder gar einer Bewegung sprechen könnte.³ Statt auf Perlet also, aufgrund seiner Biographie, den Begriff der *Neuen Leipziger Schule* anzuwenden, scheint es angemessener, seine Kunst einer anderen Strömung zuzuordnen: dem Symbolismus. Damit stände er in einer Reihe mit Künstlern wie Max Klinger, Otto Greiner, Oskar Zwintscher oder Sascha Schneider. In vielen Arbeiten Leipziger Künstler findet sich Symbolistisches,⁴ bei Perlet sind die Bezugspunkte aber besonders deutlich.

Der Leipziger Symbolismus

Der Begriff „Symbolismus“ beschreibt, wie viele kunsthistorische Termini, zunächst ein literarisches Phänomen, erst später wurde er auf Malerei und Plastik ausgeweitet. 1886 veröffentlichte Jean Moréas im *Figaro Littéraire* ein

„Symbolistisches Manifest“, in dem er versucht, das Neue in der Kunst als Gegenpol zur Romantik und zum Naturalismus festzumachen.⁵ Das Wesentliche der symbolistischen Kunst sei es, so Moréas, „die Idee niemals begrifflich zu fixieren oder direkt auszudrücken“.⁶ Die symbolistische Kunst will deutlich machen, dass die sichtbare Wirklichkeit nur den Vordergrund darstellt, hinter dem sich ein nicht messbarer Weltzusammenhang verbirgt.⁷

Wesentlich für die Entwicklung einer symbolistischen Kunst waren die gesellschaftlichen Veränderungen im 19. Jahrhundert: Durch die Französische Revolution und die Aufklärung kam es zu einer Lösung des Künstlers von der Gesellschaft und einem Erstarren des Individualismus, da frühere Auftraggeber wie Kirche und Adel an Bedeutung verloren.⁸ Um diesen Individualismus und die damit verbundene Ablehnung bürgerlicher Ästhetik zu interpretieren, bedienten sich die Künstler unterschiedlicher Bildwelten wie Traumdarstellungen, Wunschwelten, symbolischer Landschaftsdarstellungen oder der Vergänglichkeitssymbolik.

Da die gesellschaftlichen Verschiebungen in ganz Europa auftraten, kann der Symbolismus als gesamteuropäisches Phänomen bezeichnet werden. Für die Ausprägung in Sachsen sind zwei Besonderheiten anzumerken: Zum einen, dass hier die symbolistische Literatur, im Gegensatz zur Musik, die mit Richard Wagner und, zwischen 1889 und 1898, Richard Strauß zwei ihrer bedeutendsten Vertreter hatte, kaum in Erscheinung trat. Zum anderen, dass im protestantischen Sachsen, im Gegensatz zu den Ländern, in denen es zu einem Erstarren des Katholizismus kam, nur wenig religiöse Themen behandelt wurden.⁹

Der wohl bedeutendste bildende Künstler des Symbolismus in Sachsen ist sicherlich der 1857 geborene Max Klinger, dessen Arbeiten nachfolgende Künstler maßgeblich beeinflusst haben. Aber auch Sascha Schneider und Otto Greiner können ihm zugeordnet werden. Diese sächsischen Künstler gleichen sich darin, dass der Mensch im Zentrum ihrer Arbeiten steht und dass sie, anders als andere Symbolisten, verhältnismäßig naturalistisch arbeiten, dabei aber nicht die Realität abbilden, sondern Grundgefühle des Menschen in (alb-)traumhaften Bildern thematisieren.

Wenn Perlet in diese Reihe der Leipziger Symbolisten aufgenommen wird, heißt das nicht, dass er sich direkt bei diesen bedient hat oder dass sich in seinem Werk offensichtliche Bezüge zu Arbeiten von Künstlern wie Klinger oder Schneider finden ließen. Perlet behandelt jedoch ähnliche Stoffe, seine Bilder vermitteln eine ähnliche Stimmung und enthalten viel von dem, was man als symbolistisch bezeichnen kann. Und wie die Symbolisten des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts stellt er seine Figuren realistisch dar, fügt sie jedoch in traumartige Situationen ein.

Traumwelten

Alle Werke des Symbolismus haben Ähnlichkeiten zu Traumbildern. Statt den naturwissenschaftlichen Gesetzen der Wirklichkeit zu folgen, entwickeln die Künstler Eigengesetzlichkeiten.¹⁰ Das gilt auch für Perlet. In seinen Werken findet sich, trotz photorealistischer Elemente, kein Bezug zur Wirklichkeit. Anders als etwa Neo Rauch verwendet Perlet weder Elemente des sozialistischen Realismus noch solche der Werbeästhetik der Gegenwart. Noch viel stärker als bei Vertretern der *Neuen Leipziger Schule* sind Perlets Werke von der realen Gesellschaft gelöst. Seine Arbeiten sind frei von politischen Aussagen oder Wertungen.¹¹



▲ Abb. 1
Max Klinger, *Bär und Elfe*, 1880.

Um die angesprochene Verfremdung der Wirklichkeit zu erreichen, bedient sich der Symbolismus einer Vielzahl an Stilmitteln. Ein besonders häufiges ist die Permutation, also die Vertauschung oder Veränderung von Elementen innerhalb einer bestimmten Anordnung. Von besonderer Bedeutung ist die „naturalistische Permutation“, ein schon Anfang des 20. Jahrhunderts von dem Kunsthistoriker Max Deri geprägter Begriff. Die einzelnen Elemente sind naturalistisch gestaltet, sie entsprechen den Gegebenheiten der Natur. Die Zusammensetzung der Teilstücke weicht jedoch von diesen realen Gegebenheiten ab.¹² Bei der naturalistischen Permutation werden also Naturobjekte nicht in ihrer äußeren Form verändert, sondern in ihrem Zusammenhang.¹³ Somit werden die Naturgesetze aufgehoben und naturunmögliche Konstellationen erzeugt. Klinger verwendet die naturalistische Permutation unter anderem in dem Blatt *Bär und Elfe* (Abb. 1) aus dem Zyklus *Opus IV Intermezzi*. Bär, Wald und Frauenfigur sind naturalistisch wiedergegeben, die Konstellation ist jedoch eine naturferne. Solche Permutationen werden auch schon von den Vertretern der *Leipziger Schule* verwendet, dienen bei diesen jedoch vor allem dazu, das Negative des realen Sozialismus darzustellen.¹⁴

Auch Perlet nutzt die naturalistische Permutation, jedoch ohne einen konkreten Wirklichkeitsbezug. Als Beispiel kann das Bild *Ausflug* (Abb. 2) dienen, das ebenfalls eine naturferne Zusammensetzung zeigt. Gezeigt wird eine dreiköpfige Familie, in deren Mitte ein großer, weißer Vogel zu sehen ist, am unteren Bildrand der Flügel eines weiteren Vogels. Die abgebildeten Elemente – Familie und Vögel – sind aus der Realität bekannt, die Situation ist aber zumindest höchst unwahrscheinlich. Durch die Zusammensetzung der beiden Elemente zu einer Konstellation, die in der Natur so nicht auftritt, kann Perlet die Entfremdung des Menschen von der Natur darstellen, die ihm als Bedrohung erscheint. Die Auflösung der Idylle zwischen Mensch und Natur deutet Perlet auch in weiteren Bildern an.¹⁵ In *Schöne Aussicht I* und *Schöne Aussicht II* zeigt er Menschen, die auf einen Wald blicken, der aber auf den Kopf gestellt ist. Auch dabei handelt es sich um eine Form von Permutation. Hier werden keine Elemente zusammengesetzt, sondern ein Element umgekehrt. Der Wald wird verändert, ohne ihn zu deformieren. Auf diese Weise wird eine Verfremdung erzielt. Auch eine der beiden Graphiken in der Ausstellung zeigt die naturalistische Permutation in der Darstellung eines Mischwesens aus Frau und Hirsch.¹⁶ Solche Zwitterwesen aus Mensch und Tier waren auch im Symbolismus beliebte Motive. Insbesondere die Kentauren tauchen etwa im Werk Klingers immer wieder auf.¹⁷ Eine weitere Form der Permutation liegt in der farblichen Veränderung. Die Farbgebung ist hierbei nicht naturalistisch, sondern wird zu einem eigenen Ausdrucksmittel, sie entfremdet den Gegenstand der Wirklichkeit. Auch dies lässt sich bei Perlet beobachten, etwa in *Tief im Herzen rauscht der Wald* (Abb. 3), das einen Jungen in zeitgenössischer Kleidung zeigt, der auf einem Ast ruht. Der Wald im Hintergrund ist nicht grün, sondern gelb und rosa verfremdet. Perlet geht in der Verfremdung sogar noch weiter: Statt den Wald naturalistisch abzubilden, abstrahiert er ihn, der Wald besteht nur aus einem Geflecht aus Linien, wohingegen der Junge im Vordergrund realistisch gestaltet ist. Durch diesen Gegensatz erscheint der Wald als geträumter Ort, der aufgrund seiner fehlenden graphischen Ausmalung jede Tiefensuggestion verwehrt und die Figur isoliert.¹⁸ Ein solcher Verzicht auf Bildtiefe ist typisch für die Werke Perlets, die nur selten einen wirklichen Bildraum haben. Statt Gegenstände und Figuren in einer erkennbaren, natürlichen Umgebung zu zeigen, ist der Raum oft nicht näher definierbar, häufig besteht er sogar nur aus einem flächigen ornamentalen



▲ Abb. 2
Mathias Perlet, *Ausflug*, 2009.



▲ Abb. 3
Mathias Perlet, *Tief im Herzen rauscht der Wald*, 2012.

Hintergrund. Deutlich wird dies an den beiden ausgestellten Graphiken.¹⁹ Auch hier gibt es keinerlei Bildraum, die durchaus naturalistisch gestalteten Figuren befinden sich vor einer rein ornamental gestalteten Fläche. Typisch ist der Verzicht auf eine Tiefensuggestion auch für Sascha Schneider, dessen Arbeiten zunehmend flächiger werden, um den Menschen ins Zentrum zu rücken.²⁰ Im Symbolismus verliert die korrekte Darstellung von Räumlichkeit und Perspektive an Bedeutung, der Raum ist nicht länger „rationaler Schauplatz realer Gegebenheiten“.²¹

Sage, Märchen, Mythos

Beliebte Motive des Symbolismus waren Figuren und Welten, die aus Sagen, Märchen oder der antiken Mythologie übernommen wurden. Dabei geht es weniger um eine Bildfindung zur literarischen Vorlage, sondern darum, Motive aus klassischen Märchen oder Sagen zu Symbolen für Zustände des Menschen umzuinterpretieren.²²

Auch Perlet behandelt solche Themen, wobei er sich weniger auf Geschichten oder Gestalten der Mythologie stützt, sondern auf Märchen der Brüder Grimm. Auffällig ist dabei, dass der Bezug zum zugrunde liegenden Stoff oft erst durch den Titel klar wird. So zeigt das Bild *Oh Fallada* (Abb. 4), eine Frau gemeinsam mit einem Pferd. Allein der Titel macht klar, dass Perlet sich hier auf das Märchen *Die Gänsemagd* bezieht. Zusätzlich muss der Betrachter das Märchen kennen und wissen, dass der Titel ein Zitat aus diesem Märchen ist, das die Königstochter dort zur Anrede für einen abgeschlagenen Pferdekopf verwendet. Die Handlung des Märchens spielt im Bild aber keine Rolle. Andere Märchen werden etwa in *Der süße Brei* und in der Reihe *Hänsel und Gretel* behandelt. Hier ist der Bezug zur Vorlage deutlicher, dennoch handelt es sich auch hier nicht um Illustrationen zu den Märchen, sondern die Motive werden, wie in den Arbeiten der Symbolisten, aus ihrem Kontext gelöst und zu Darstellungsmöglichkeiten für individuelle Zustände oder allgemeingültige Themen.

Als indirekte Verarbeitungen von Sagenstoffen müssen auch die erwähnten Werke *Schöne Aussicht* und *Tief im Herzen rauscht der Wald* gelten, die sich mit dem Mythos vom deutschen Wald auseinandersetzen. Ab dem 19. Jahrhundert wurde der Wald zu einem wichtigen nationalen Symbol, kaum ein anderer Ort in Deutschland ist so mythisch aufgeladen. Als Ort der Niederlage römischer Legionen während der „Hermannschlacht“ wurde er Teil des nationalen Ursprungmythos und spätestens seit Ludwig Tiecks Märchen *Der blonde Eckbert* 1797 und dem Begriff der „Waldeinsamkeit“ wurde der Wald zum quasi sakralen Raum.²³ Wenn Perlet in seinen Bildern den Wald verfremdet und abstrahiert, so dekonstruiert er diesen Mythos, aber auch in seinen Bildern bleibt der Wald etwas Fremdes, rational nicht Fassbares, wie in vielen Bildern des Symbolismus, in denen er oftmals als Schauplatz von Verbrechen und als bedrohliche Naturmacht dargestellt ist.²⁴



▲ Abb. 4
Mathias Perlet, *Oh Fallada*, 2012.

Ein Symbolist der Gegenwart

„Symbolismus“ bezeichnet weder eine zeitlich abgegrenzte Epoche noch einen einheitlichen Stil, sondern eine Haltung, die auf eine andere Wirklichkeitsebene als die real erfahr- und messbare bezogen ist.²⁵ Statt sich mit der Außenwelt zu befassen, beschäftigen sich die Symbolisten mit den eigenen Empfindungen. Ziel ist es stets, das individuelle geistige Erleben im Kunstwerk zu allgemeiner Gültigkeit zu formulieren.²⁶ Dieser „Blick nach innen“ eint Künstler mit völlig verschiedenen Malstilen. Auch wenn „Symbolismus“ meist die Künstler um die

Jahrhundertwende meint, so lässt sich dieser Ansatz auch bei Künstlern außerhalb dieses Zeitraums und bis in die Gegenwart finden – wie etwa bei Mathias Perlet. Stilistisch unterscheiden sich seine Bilder natürlich stark von denen der als Symbolisten berühmt gewordenen Künstler. Er ahmt nicht den Stil eines Klinger nach, sondern nutzt die neuzeitlichen Möglichkeiten der Malerei.²⁷ Technisch finden sich kaum Gemeinsamkeiten. War etwa Klingers bevorzugte Technik die Graphik, so arbeitet Perlet überwiegend als Maler. Und doch gibt es auch auf formaler Ebene Gemeinsamkeiten: Wie Klinger fertigt auch Perlet zyklische Bilderreihen an (wie etwa in *Hänsel und Gretel*) oder er variiert ein Motiv mehrfach.

Und auch Perlet wendet in seinen Bildern den Blick nach innen: Ihm geht es, trotz der klar erkennbaren Elemente und der eindeutig zeitgenössischen Figuren, nie darum, die Wirklichkeit der Gegenwart abzubilden. Wie es auch etwa bei Klinger der Fall ist, dienen die identifizierbaren Elemente dazu, den Betrachter aus der bekannten, realen Welt in die „doppelsinnige Welt des Unbestimmten“²⁸ hinüberzuführen. Ist in Klingers *Opus IV* ein Handschuh das identifizierbare realistische Objekt, das zum Ausgangspunkt für eine Reihe von Wunsch- und Albtraumbildern wird,²⁹ so sind es bei Perlet Menschen in moderner Kleidung, die eindeutig der Gegenwart zugeordnet werden können, sich aber in irrealen, phantastischen und traumartigen Situationen befinden. Dieses Zusammenstellen von Realem mit Irrealem macht Perlets Arbeiten so rätselhaft, ein Aspekt, der auch auf alle symbolistischen Werke zutrifft, die letztlich undeutbar bleiben. Das symbolistische Bild kann nicht intellektuell entschlüsselt werden, sondern der Betrachter muss sich einfühlen, der Sinn des Bildes liegt im Gefühl bei der Betrachtung.³⁰

Anmerkungen

- 1 Hoffman: „Lehrer und Schüler der Leipziger Schule“, S. 11.
- 2 Arno Rink im Interview mit Heinz-Norbert Jocks, in: *Kunstforum International*, 176 (Juni–August 2005), S. 177.
- 3 Paul Kaiser im Interview mit Heinz-Norbert Jocks, in: Ebd., S. 153.
- 4 Guth: „Symbolismus in der Leipziger Kunst nach 1945“, S. 32–34.
- 5 Günther: *Der Symbolismus in Sachsen*, S. 7.
- 6 Moréas: „Le Symbolisme. Symbolistisches Manifest“, zuerst veröffentlicht in *Figaro Littéraire*, 18. September 1886, in: Hofstätter: *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, S. 227.
- 7 Hofstätter: „Symbolismus in Deutschland und Europa“, S. 17.
- 8 Günther: *Der Symbolismus in Sachsen*, S. 8.
- 9 Ebd., S. 8–9.
- 10 Hofstätter: *Symbolismus der Kunst der Jahrhundertwende*, S. 181.
- 11 Jayme: Mathias Perlet: Die arkadischen Seiten der Leipziger Schule – Zugleich zum Zyklus des „erwachten Lebens“ S. 5.
- 12 Deri: *Die Malerei im XIX. Jahrhundert*, Bd. 1., S. 565–567.
- 13 Hofstätter: *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, S. 181.
- 14 Guth: „Symbolismus in der Leipziger Kunst seit 1945“, S. 31.
- 15 Ausst.-Kat. *Tief im Herzen rauscht der Wald*.
- 16 Vgl. Kat.-Nr. 17b. in diesem Band
- 17 Vgl. Kat.-Nr. 18 in diesem Band.
- 18 Ausst.-Kat. *Tief im Herzen rauscht der Wald*.
- 19 Vgl. Kat.-Nr. 17a, b in diesem Band.
- 20 Starck: *Sascha Schneider. Ein Künstler des deutschen Symbolismus*, S. 231.
- 21 Hofstätter: *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, S. 100.
- 22 Losse: „Themen aus Mythos, Märchen und Volkspoese“, S. 109.
- 23 Breymayer/Ulrich: „Unter Bäumen“: ein Zwischenreich. S. 20.
- 24 Hurttig: „Der Wald“, S. 110–124.
- 25 Hofstätter: „Die Bildwelt im Jugendstil“, S. 43.
- 26 Hülsewig-Johnen: „Die symbolistische Moderne in Deutschland“, S. 11.
- 27 Ausst.-Kat. *Tief im Herzen rauscht der Wald*.
- 28 Odilon Redon: *A soi-même. Journal 1867–1915*, zit. nach: Hofstätter: „Symbolismus in Deutschland und Europa“, S. 17.
- 29 Ebd. S. 17–18.
- 30 Hofstätter: *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, S. 46.

Literatur

- Ausst.-Kat. *Tief im Herzen rauscht der Wald*, hrsg. von Dietmar Schuth, Schwetzingen 2012
- Ursula Breymayer / Bernd Ulrich: „Unter Bäumen“: ein Zwischenreich. Die Deutschen und ihr Wald. In: Ausst.-Kat: *Unter Bäumen. Die Deutschen und ihr Wald*, hrsg. von Ursula Breymayer und Bernd Ulrich. Dresden 2011, S. 14–40.
- Max Deri: *Die Malerei im XIX. Jahrhundert*, Berlin 1919.
- Rolf Günther: *Der Symbolismus in Sachsen*, Dresden 2005.
- Peter Guth: „Symbolismus in der Leipziger Kunst nach 1945“, in Ausst.-Kat. *Lust und Last. Leipziger Kunst nach 1945*, hrsg. von Herwig Guratzsch / Ulrich Großmann, Ostfildern-Ruit, 1997, S. 27–34.
- Dieter Hoffmann: Lehrer und Schüler der Leipziger Schule, in: Ausst.-Kat. *Lust und Last. Leipziger Kunst seit 1945*, hrsg. von Herwig Guratzsch / Ulrich Großmann, Ostfildern-Ruit, 1997, S. 11–17.
- Hans H. Hofstätter: „Die Bildwelt im Jugendstil“, in: Gerhard Bott (Hrsg.): *Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit*, Darmstadt 1977, S. 41–67.
- Hans H. Hofstätter: „Symbolismus in Deutschland und Europa“, in: Ausst.-Kat. *SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*, hrsg. von Ingrid Ehrhardt / Simon Reynolds, München/London/New York 2000, S. 17–29.
- Hans H. Hofstätter: *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Voraussetzungen, Erscheinungsformen, Bedeutungen*, Köln 1965.
- Jutta Hülsewig-Johnen: „Von Mythen und Menschen. Die symbolistische Moderne in Deutschland“, in: Ausst.-Kat. *Schönheit und Geheimnis. Der deutsche Symbolismus*, hrsg. von Jutta Hülsewig-Johnen / Henrike Mund, Bielefeld 2013, S. 8–21.
- Marcus Andrew Hurttig: „Der Wald – Zufluchtsort und Tatort“, in: Ausst.-Kat. *Weltenschöpfer: Richard Wagner, Max Klinger, Karl May*, hrsg. von Hans-Werner Schmidt, Ostfildern 2013, S. 110–124.
- Erik Jayme: „Mathias Perlet: Die arkadischen Seiten der Leipziger Schule – Zugleich zum Zyklus des ‚erwachten Lebens‘“, in: Ders.: *Nachrichten aus der Kunstsammlung Erik Jayme*, 18 (2011), S. 2–6.
- Paul Kaiser im Interview mit Heinz-Norbert Jocks in *Kunstforum International* 176 (Juni–August 2005) S. 147–156.
- Vera Losse: „Ich sah leibhaftig den schlafenden Pan. Themen aus Mythos, Märchen und Volkspoese im deutschen Symbolismus“, in: Ausst.-Kat. *SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*, hrsg. von Ingrid Ehrhardt und Simon Reynolds, München/London/New York 2000, S. 109–131.
- Arno Rink im Interview mit Heinz-Norbert Jocks in *Kunstforum International* 176 (Juni–August 2005) S. 177–184
- Christiane Starck: *Sascha Schneider. Ein Künstler des deutschen Symbolismus*, Marburg 2016.