

# Und hinterm Plexiglas ein magisches Leuchten

Es war nur eine Frage der Zeit, bis die Corona-Krise auch die Augsburger Puppenkiste erreichen würde. Acht Minuten dauert der Videoclip, in dem Dr. Kaschperl mit Unterstützung des bayerischen Kultusministeriums und in breitem Ostschwäbisch den Schulkindern die richtige Handhabung der Selbsttests erklärt (»jetzt dürft's ihr in der Nas bohra«). Das Covid-19-Virus – grün, stachelig, auf fiesen Altmännerbeinchen – hüpfert derweil in einem Käfig herum und wird am Ende, ka-booooo, auf den Mond geschossen. Pfats eich, servus!

Das Porträt eines bildenden Künstlers, der die Rotunde der Frankfurter Schirn Kunsthalle bemalen und verspiegeln durfte und 2022 im dortigen Städel Museum ausstellen wird, der an der Seite von Modegrößen wie Thierry Mugler und Christian Lacroix gearbeitet hat und für die Opernhäuser von London und Amsterdam Bühnenbilder entwirft, ein solches Künstlerporträt ausgerechnet mit der Augsburger Puppenkiste zu beginnen, die so viel traulichen Mief verströmt, dass 2011 selbst Kika (der Kinderkanal von ARD und ZDF) sie für nicht länger bildschirmtauglich befand – das ist schräg. Und auch wieder nicht. Denn der Künstler Philipp Fürhofer rollt als gebürtiger Augsburger nicht nur ein smartes augsbürgerisches R, sondern ist sich seiner Biografie in einer Weise bewusst, von der noch zu reden sein wird.

Unlängst hat ihm der kanadische Kurator Thierry-Maxime Loriot eine Monografie mit dem Titel (*Dis-Illusions* ausgerichtet (Nai010 Publishers), in der Fürhofer erzählt, wie tief ihn als Kind neben der Musik und der illusionistischen Malerei barocker Kirchen auch die Puppenkiste geprägt habe. Das Figürlich-Gegenständliche im Raum, die Magie des Lichts, das An- und Ausknippen von Spiel und Leben, Verborgenes, Geborgenes, im wahrsten Wortsinne Durchschaubares, Transzendentes – all das findet sich in Fürhofers Installationen wieder. »Schneewittchensärge« hat eine Kuratorin sie früh einmal genannt. »Bild-erzeugungsmaschinen« nennt er sie selbst.

Dass Maler von Picasso bis Baselitz und Neo Rauch gelegentlich fürs Theater tätig waren oder sind, ist nichts Ungewöhnliches. Ungewöhnlich ist die Konsequenz, mit der Philipp Fürhofer beides betreibt. Er versteht seine Arbeit als »Malerei im Kontext«, sagt der 39-Jährige, was die Vermutung nahelegt, seine Bühnenbilder könnten schlicht sehr große Fürhofersche Installationen sein, mit Menschen darin. Ganz falsch ist das nicht, nur dass Kulisse und Kunst sich niemals gegenseitig ausbeuten.

Wenn Fürhofer bei Sammlern und Galeristinnen nicht so erfolgreich wäre, Corona hätte ihn viel stärker mitgenommen. Das Atelier stand immer offen, die Theater hingegen hatten in den vergangenen 14 Monaten fast ausnahmslos geschlossen. Routine interessiere ihn nicht, sagt Fürhofer, weshalb er zwischen seinen Bühnenbildproduktionen gerne länger pausiere. Aber so lange? In Cottbus platze die Übernahme einer von Fürhofer ausgestatteten *Carmen*-Produktion aus Bern kurz vor der Premiere, an der Bayerischen Staatsoper nahm man für Rameaus *Castor et Pollux* (Regie: Hans Neuenfels) zur Eröffnung der Münchner Opernfestspiele 2020 gar nicht erst die Proben auf. Als Nächstes steht *Lobengrin* im Kalender, 2023 in Amsterdam.

Was kann das Theater, was die Kunst nicht kann? »In Dimensionen vorstoßen, die sich nur durch eine gemeinschaftlich erzeugte Energie erreichen lassen«, antwortet Fürhofer, als entwürfe er eine Gesellschaftsutopie. Und ja, diese Energie fehle ihm. Der Wechsel zwischen den Welten, die natürliche Distanz zur Malerei in den leeren Tagen nach einer Premiere, wenn er zum ersten Mal wieder ins Atelier geht.

Die Berner *Carmen* kommt ganz ohne die üblichen Männerprojektionen aus. Fürhofer baut ihr ein hohes, düsteres Spiegelkabinett, in dem sich das Publikum hin und wieder auch selbst erblickt: als wären wir alle Carmen und Don José, gefangen in den Kriegsspielen der Geschlechter, ohne Hoffnung, sie jemals ausgespielt zu haben. Nur Carmen, der Über-Frau, gelingt das. In der Regie von Stephan Märki stirbt sie nicht durchs Messer, sondern an der Liebe: Der Tod ist ein Tänzer, der sich im letzten Akt einen metallisch glänzenden Stierschädel aufsetzt. Ihm gibt sie sich hin.

Mein zweiter Besuch in Philipp Fürhofers Atelier unweit des Berliner Hauptbahnhofs beginnt mit einer Klarstellung. Zwei Dinge müsse er vorausschicken, sagt der Künstler freundlich, einfach weil es oft falsch kolportiert werde: Erstens besitze er kein Konzertpianisten-Diplom, sondern habe nur ziemlich lange recht gut Klavier gespielt – und zweitens habe er mit 24 keine Herztransplantation gehabt, sondern eine Herzklappentransplantation. Nicht minder gravie-

rend, acht Stunden OP, aber doch ein Unterschied. Vor allem in der Imagination, in den Assoziationen.

Das also ist Fürhofers Geschichte: Ein junger Mann, mitten im Kunststudium, wird mit der Diagnose eines angeborenen Herzfehlers konfrontiert. Viel Zeit für die lebensrettende Operation bleibe ihm nicht, sagen die Ärzte. Ein Schock. Als er nach monatelangem Krankenhausaufenthalt an die Hochschule zurückkehrt, malt er keine Menschen in romantischen Landschaften mehr (»Spitzweg« nannten ihn spöttisch seine Kommilitonen), sondern wuchtet zwei riesige Plexiglasscheiben in den Raum. Auf die eine wirft er die Silhouette einer Stadt, auf die andere das Gerippe eines Brustkorbs. Sein Kommentar zum eigenen Überleben?

Übereinandergelagert ergeben die Scheiben eine Art Vitrine oder Kasten. Solche Kästen wird Fürhofer nun mannigfach bearbeiten und bemalen, mit Wäldern,

Ein Atelierbesuch bei dem Maler und Bühnenbildner Philipp Fürhofer, der einen neuen Blick auf ein recht altes Problem wirft: Unsere Sterblichkeit

VON CHRISTINE LEMKE-MATWEY



Abb.: Courtesy Philipp Fürhofer/Fotos: H. Moser, Max Abadian (u.)

Die Welt zeigt Risse: »Fragments« von Philipp Fürhofer, 2021



Philipp Fürhofer, 1982 in Augsburg geboren, studierte in Berlin Malerei und arbeitet international fürs Musiktheater

Gelegentlich wird Fürhofer mit dem Mythen-sammler Anselm Kiefer verglichen. Stärker inspiriert aber haben ihn Maler wie Lovis Corinth und dessen *Walchensee-Zyklus*. Oder die geologischen Recherchen des Dänen Per Kirkeby. Oder Lichtkünstler wie James Turrell und Dan Flavin.

Die Reaktionen auf den radikalen schöpferischen Sinneswandel des jungen Fürhofer, vom Landschaftsmaler zum Bilderzeugungsmaschinen, sind zunächst geteilt. Erinnern seine Leuchtkästen nicht an Röntgenschirme? Und falls ja: Darf man das, so unverstellt sein Schicksal zur Kunst machen? Er habe, was seine Biografie betrifft, lange gezögert, erzählt Fürhofer: »Ich wollte nicht ins Privatistische abdriften oder mich in eine Mitleidsecke manövrieren. Und ich wollte auch keine Künstler-Story kreieren, im Sinne von van Gogh, das ist doch der mit dem Ohr.« Fürhofer, der mit dem fremden Herzen, Pardon, der

anderes als einen verlängerten Tod, dem die Menschheit erst recht nicht gewachsen sei, sagt Nancy: »Ihr Mangel an Vorbereitung auf den Tod ist bloß der Tod selber: sein überwältigendes Eintreten und seine Ungerechtigkeit.«

Das zu lesen habe ihn förmlich erlöst, sagt Fürhofer – auf der Intensivstation liegend, von piependen, flackernden Apparaten umstellt, die ihn offensichtlich besser kannten als er sich selbst. Nur dass seine Sprache, um dieses Paradox auszudrücken, weniger das Denken ist als die Kunst.

Apropos: War die Corona-Krise für ihn nicht eine Bestätigung? Beglaubigt es seine Kunst, wenn sich das gesellschaftliche Radar mit einem Mal so stark auf Vulnerabilität und Lebensschutz richtet? Der Maler zupft an seinem Fünftagebart, die Frage findet er schwierig: »Es geht mir um die Sterblichkeit des Individuums in einer Welt, die suggeriert, alle sollten unsterblich sein. Das Sterben wird permanent überspielt, tabuisiert. Wir gaukeln uns Intimität vor – die virtuell bleibt. Wir haben in den sozialen Medien das ewige Leben – und gehen an einem Herzinfarkt zugrunde.« Der Widerspruch zwischen der Verletzlichkeit der eigenen Hülle, dem Zurückgeworfensein aufs Biologische und der Immaterialität des Daseins interessiere ihn.

Philipp Fürhofers Atelier liegt in einer ehemaligen Fassfabrik, von den 500 Quadratmetern hat er 200 untervermietet. Den Platz brauche er, sagt er, weil er oft an bis zu zehn Werken gleichzeitig arbeite. Früher habe er von hier aus bis zum Flughafen Tegel schauen können, die Gegend war Kriegs- und Mauerniemandsland. Heute bleibt der Blick nach wenigen Metern an Fassaden hängen, die neben der modernen Käfighaltung hauptsächlich Investorengold versprechen. »Europacity« heißt das neue Quartier nördlich des Berliner Hauptbahnhofs, schon die Modelle sehen grauselig aus.

Wir sitzen an einem großen Tisch, an den Wänden hängen, umrankt von Fotos und Skizzen, die aktuellen Projekte. Und rund um einen Ghetto-Blaster wachsen die CD-Stapel in die Höhe. Viel Oper, aus der Arbeit an seinen letzten Bühnenbildern (darunter Händels *Orlando* in Darmstadt und Debussys *Pelléas et Mélisande* beim Glyndebourne Festival), überhaupt viel klassische Musik. Zur Begrüßung läuft Brahms, die *Dritte Symphonie*, in der Clara Schumann einst den »Zauber des Waldlebens« hörte. Auf 500 Quadratmetern könne es sehr still sein, sagt Fürhofer und drückt die Stopptaste. Da brauche er die Musik bisweilen als »Hilfsmittel«. Ein ausgeklügeltes Repertoire gebe es nicht, nein; nur Wagner funktioniere so gut wie nie, der fresse alle Energie und Aufmerksamkeit.

An einer Wand prangt ein mannshohes Leuchtkasten-Triptychon, dottergelb-moosgrün in den Farben, das Gestänge, das man im illuminierten Zustand wahrnimmt, könnten Knochen, Adern oder Baumstämme sein, die fein zisierten Ausstülpungen Blätterwerk oder Bronchien, wohingegen die kleinen Applikationen im Vordergrund (Menschen? Gesichter?) kaum zu identifizieren sind. *Reflux* heißt das Werk, Rückfluss, ein Begriff aus der Medizin. Der Rückfluss von Magensäure in die Speiseröhre etwa gilt als typische Sängerkrankheit. Aber auch in Halsvenen oder im Nierenbecken, zwischen Plexiglasscheiben und Spiegelfolien kann sich allerlei Fehlgeleitetes stauen. Geht es Fürhofer um die Irritation natürlicher Prozesse? »Ich frage

mich schon«, sagt er, »und vielleicht ist das ein romantischer Ansatz: Wie kriegen wir das Chaos, das uns umgibt, den Müll, den Bilderwust, zurück in eine Art Einklang?«

Auskunft darüber geben die anderen Atelierwände, auf denen sich der Maler der Zweidimensionalität zuzuwenden scheint und stärker in der Fläche arbeitet. Er wolle »einfacher« werden, sagt er. Das ist nicht nur deshalb interessant, weil man in Zeiten stillgelegter Bühnen eher das Gegenteil vermutet hätte – eine Expansion der malerischen Zone in den Raum –, sondern auch, weil er sich treu bleibt. Am (Plexi-)Glas hält er fest, am pastosen, spachteligen Farbauftrag, an seinen Motiven. Wie einst bei den »Schneewittchensärgen« bearbeitet er beide Seiten des Glases, ist Vorder- und Hinterglasmaler zugleich. Dadurch fänden »Osmosen« statt, so nennt er das, »Verdunstungsprozesse durch die Glasscheibe hindurch«. Bestehendes wird weggekratzt und übermalt, die diversen Schichten verwachsen miteinander oder löschen sich aus. Neues sprießt im Vordergrund: »Die Natur ist, was wir sind«, sagt Fürhofer. Zeitgenossin, Kollaborateurin, unschuldig Schuldige. Kabel und Glühbirnen gibt es keine mehr. Als läge das Licht jetzt ganz im Auge der Betrachterin.