Schriften des Vereins für Geschichte
und Naturgeschichte der Baar

Band 58 · Seite 135 – 150
April 2015

Bildwerk und Betrachter.
Zum Schaffen des Trossinger Malers Gerhard Messner

von Thomas Kabisch

Ausstellungen regen zum Nachdenken an – über das, was wir sehen, darüber, wie wir etwas wahrnehmen, und über die Frage, warum uns ein Bild etwas sagt oder nicht. Indem Bilder Anlass geben, über das bloße Hinschauen und Mögen/Nichtmögen hinaus nachzudenken darüber, was wir von Kunstwerken erwarten oder erhoffen, entsteht aus vereinzelten Zuschauern mit je privaten Vorlieben und Prägungen ein Publikum, das sich über seine Wahrnehmungen verständigen, streiten, austauschen kann. Der folgende Text besteht aus zwei Teilen, die unabhängig voneinander als Einführungsvorträge zu zwei Ausstellungen („Transkriptionen in Farbe", Landratsamt Tuttlingen, 19. September 2013 und „Auf den zweiten Blick", Diakonissen-Mutterhaus Hebron in Marburg, 19. Oktober 2014) entstanden sind, die sich aber ergänzen, insofern unterschiedliche Aspekte des Messnerschen Werks wie der Dynamik des Betrachtens thematisiert werden.

Freiheit der Kunst – Freiheit des Künstlers

Wir stellen uns Kunst und Künstler gerne frei vor. Denn die Form von Freiheit, für die wir Kunst und Künstler preisen und zuständig erklären, tut uns nicht weh, kostet uns nichts. Der freie Künstler, wie wir ihn imaginieren, ist frei von Vorgaben und Aufträgen, ist nur seinem künstlerischen Gewissen verpflichtet, seinem Ausdrucksbedürfnis oder was immer. Alles intrinsisch. Der Künstler ist eine Monade. Abgeschlossen. Nach außen wirkend, aber – sofern er ein echter Künstler ist – nach innen lauschend, nur der inneren Stimme folgend, rücksichtslos gegen sich und Andere.

Ein Schein von Plausibilität wird solchen Vorstellungen durch eine Geschichtserzählung verschafft, die auf der Polemik gegen höfische und kirchliche Auftragskunst beruht. Freiheit der bürgerlichen Kunst vs. Kunst in der Zwangsjacke der Fürsten und Kirchenfürsten. Man weiß, dass das nicht stimmt; dass das eine Legende ist. Erstens sind Künstler, wie Martin Warnke gezeigt hat, an kunstsinnigen Fürstenhöfen, als Hofkünstler also, so frei für experimentelles Arbeiten wie unter anderen sozialen Umständen kaum jemals.[1] Zweitens wissen wir, etwa durch die Untersuchungen von Oskar Bätschmann[2], dass der Nachfolger des Hofkünstlers, der Ausstellungskünstler, alles andere als frei, vielmehr zur Selbstinszenierung genötigt ist. „Auf dem freien Markt wird der Künstler zum Impresario seiner selbst, wobei er (…) vor allem die Kunst, sich selbst ins Gespräch zu bringen, beherrschen muss."[3]

Gerhard Messner, hier in seinem Trossinger Atelier, wurde 1948 in Trossingen geboren. Nach einer Malerlehre in Trossingen arbeitete er als Werbedesigner, machte die Meisterprüfung und studierte Grafik-Design und Malerei bei Prof. Werner Weissbrodt und Prof. Bernd Berner. In den 1980er-Jahren bildete er sich zum Restaurator fort. In zahlreichen Einzel- und Gruppenausstellungen präsentierte er seine Gemälde. Neben Glasmalarbeiten, Entwürfen von Wandteppichen und Stahlskulpturen bilden Tafelbilder und Ausstattungen von Kirchenräumen die Schwerpunkte seiner künstlerischen Tätigkeit. Größere Arbeiten der letzten Jahre waren Entwurf und Konzeption der *Christuskapelle* im Dr.-Karl-Hohner-Heim, Trossingen (2006, mit Wandbild, Glasfenster, Eingangsglastür), der *Raum der Stille* im Gemeindezentrum der Brüdergemeinde in Korntal-Münchingen mit 5-teiligem Glasfenster, Wandbild und Christusstele (2010) und die Rauminstallation *Zur Rechten und zur Linken* in der Martin-Luther-Kirche Trossingen (2009).

Wenn ein Bildender Künstler heute zu denen (zu den Wenigen) gehört, die von ihrer Kunst leben können, dann muss er in das Distributionssystem integriert sein und dessen Logik bedienen. Er braucht zahlungskräftige und -willige Abnehmer, die er in der Regel über Galerien findet. Diese Galerien wiederum vertreiben nicht einzelne Bilder, sondern vertreten Künstler, haben Künstler „im Programm". Der Künstler unterliegt, um unter diesen Bedingungen zu reüssieren, einem Markenzwang, einem Identitätszwang. Jedes Werk muss erkennbar seinen *personal touch* tragen (wie eine andere Art von „Wollsiegel"). Jedes Werk ist der doppelten Forderung nach Neuheit (fortgesetzter Originalität) und Wiedererkennbarkeit unterworfen. Wenn Sie einmal begonnen haben, Figuren auf Ihren Bildern kopfunter darzustellen, dann werden sie auch von denen wiedererkannt, die womöglich keinen Sinn, aber Geld für Kunst haben – was nicht heißen soll, der Entschluss zur konsequenten Kopfunter-Darstellung sei außerästhetisch motiviert, lediglich: Wenn der Maler diesen Entschluss einmal gefasst hat, wird er durch die Macht des Marktes zum Gefangenen dieses Einfalls.

Natürlich gibt es Künstler, die zeitlebens konsequent und für Außenstehende nachvollziehbar an denselben Problemen arbeiten. Aber es gibt eben auch Andere. Es gibt, wie es in einem Fragment des Archilochos heißt, unter den Philosophen, Malern, Dichtern – Igel und Füchse: „Der Fuchs weiß viele Dinge, aber

der Igel weiß ein großes Ding." Es gibt Philosophen, Dichter, Maler, die ihr Leben lang eine einzige Aufgabenstellung verfolgen, und andere, die von der Vielfalt angezogen sind.[4]

Bekanntermaßen reichen die Zwänge, die vom Kunstbetrieb ausgehen, aber noch viel weiter. Galerien, die ihre Aufgabe darin sehen, Künstler zu etablieren, schließen; und Galeristen wechseln, wie zuletzt Martin Klosterfelde, zu Auktionshäusern, in diesem Fall zu Phillips, „einer Firma, die" – ungeachtet einer heroischen Vergangenheit – „nun der russischen Unternehmensgruppe Mercury gehört".[5] Nebenbei bemerkt zeigen die Institutionen demokratischer Öffentlichkeit, die als Förderer und Ankäufer von Bildern und Objekten aktiv werden und die Freiheit der Kunst von Amts wegen fördern, auch keine stärkere Affinität zur Freiheit des Künstlers. Sie repräsentieren den sinn-versessenen gesunden Menschenverstand. Sie fordern von Kunst und Künstler das, was man früher Erbauung nannte, Aufrüstung mit Sinn. Sonst ist Kunst eben nicht förderungswürdig. Andreas Kaernbach, der Kurator der Kunstsammlung des Deutschen Bundestages, ist in dieser Hinsicht von einer bemerkenswerten Offenheit: „Kunst muss erklärt werden. Das Geld für Kunstwerke ist hinausgeworfen, wenn man nicht ihren Sinn vermittelt."[6]

Künstler haben immer wieder versucht, den Zwängen des Marktes und der demokratischen Institutionen zu entrinnen, ihnen etwas Anderes entgegenzusetzen, und sind dadurch – in ironischer Verkehrung ihrer kritischen Absicht – zum Stichwortgeber für die Weiterentwicklung dieses Marktes geworden. Die Utopien der Avantgarde vom Beginn des 20. Jahrhunderts, als Kritik des fordistischen Kapitalismus von erheblichem gefühlten gesellschaftskritischen Potential, sind nicht nur von der Massenkultur seit den 1960er-Jahren, sondern auch von betrieblichen Organisationsformen aufgenommen worden[7]. Die Forderung nach Selbstoptimierung, das „Ideal der Selbstbestimmung und -verantwortung", dem wir alle heute ausgesetzt sind und dem wir uns alle „freiwillig" unterwerfen, und der internalisierte Zwang zum *change* sind aus der Kunst- in die Lebenswelt gewandert.[8]

Auch die aktuelle Gegenbewegung, die Forderung nach „Ent-Netzung", ist von Künstlern vorgedacht und vorgelebt worden. Ent-Netzung, Diskonnektivität wird als Kritik wie als Optimierungsstrategie des Netzwerkkonzepts vorgetragen (Stichwort *cloud*). In den 1960er-Jahren bereits haben Künstler wie Allan Kaprow, der dem Fluxus entstammt, versucht, die Kunst aus der Umarmung des „so unkritisch überhöhte(n) Soziale(n)" zu lösen. Arbeiten des deutschen Medienkünstlers Christoph Korn veranschaulichen heutigentags Entnetzung „als Verlangsamung, als Leerlauf, als Warten" und machen „durch zeitliche Dehnung erfahrbar (…), was während der Entnetzung geschieht."[9]

Der Maler und sein Material

Gerhard Messner hat sich die Freiheit, in neuen Bildern andere Wege zu erproben und nicht immer nur das weiter zu verfolgen, was einmal gut funktioniert

hat, dadurch erworben, dass er bis vor kurzem einen „kleinen Nebenberuf“ ausübte. Er war nie gezwungen, von seiner Kunst zu leben. Die Verpflichtungen, die ihm sein bürgerlicher Beruf auferlegt, befreien ihn von den Zwängen des Kunstbetriebs: von Wollsiegel-Identitäts-Zwängen wie davon, sich in aktuellen Strömungen zu positionieren, sich selbst zu inszenieren.

Messner setzt immer wieder neu an. Er experimentiert mit verschiedenen Untergründen: Leinwand, Papier, Gipsplatten. Er arbeitet mit Farben und mit unterschiedlichen Texturen. Manches Tafelbild wird durch die Verwendung grobkörniger, putzartiger Materialien dreidimensional. Er malt figürlich und/oder abstrakt. Und er tut all dies nicht in verschiedenen Phasen seines Schaffens, so dass sich Ordnung schaffen ließe: „früher Messner abstrakt“, „später Messner figürlich“, „ganz später Messner balancierend auf einem schmalen Grat zwischen Figur und Abstraktion“… Er verfolgt diese Stränge gleichzeitig, alternierend.

Muss das nicht zu Beliebigkeit führen? Dazu, dass mitunter ein hübsches Bild entsteht, aber kein Arbeitszusammenhang zustande kommt, der es dem Künstler erlaubt, seine Arbeit nach und nach zu vervollkommnen? Denn so viel ist ja richtig an der Galeristen-Forderung nach Identität, dass wir Betrachter für ein geglücktes Einzelbild dankbar sind, einem Werkzusammenhang hingegen, der das einzelne Bild übersteigt und künstlerisch-praktische Reflexion erkennen lässt, besondere Wertschätzung entgegen bringen, weil so die kognitiven Aspekte von Kunst, der Erkenntnischarakter von Kunst aktiviert wird. Wer von der Kunst etwas über die Welt und die Menschen zu erfahren hofft, wird solche Eindrücke bevorzugt dort gewinnen, wo die künstlerische Arbeit nicht oder nicht nur im Einzelwerk terminiert.

Ambitionierte Freizeitkünstler versuchen, ihrer Arbeit die Dimension eines über das gelungene Einzelstück hinausgreifenden Gesamtwerks zu gewinnen, indem sie, wie man sagt, „Themen“ verfolgen und durch ihre Bilder Botschaften zu übermitteln suchen. Das ist verhängnisvoll, weil die künstlerische Darstellung auf diese Weise zum neutralen Medium degradiert wird gegenüber der sogenannten „Aussage“, auf die es ankomme.

Gerhard Messners Werk ist mehr als eine Ansammlung einzelner Bilder, weil der Maler gegenüber seinen Materialien und dem Sehen eine untersuchende, eine erkundende Haltung einnimmt. Er benutzt die Farbe nicht, er setzt sich mit ihr auseinander. Er nimmt sie nicht als selbstverständliche technische Voraussetzung, als Mittel, mit dem darstellerische Zwecke erreicht werden können. Er weiß viel über Farbe und Untergründe. Aber das ist kein fertiges Wissen, kein Verfügungswissen, sondern eine Kollektion experimenteller Verfahren. Es ist unkünstlerisch, wenn der Maler „seine Farben“ kennt und im Voraus ihre Wirkungen kalkuliert. So wie es unmenschlich ist, zu meinen, die Frau oder den Mann zu kennen, mit der, mit dem man seit Jahrzehnten verheiratet ist, oder „seine“ Kinder (verräterisches Possessivpronomen). Aus dieser Art von Verfügbarkeit, von technizistischem Umgang mit der Welt führt Kunst, die ihrem Anspruch gerecht wird, heraus. Sie lenkt unsere Aufmerksamkeit auf das Materielle der Oberfläche,

Gerhard Messner: Serie: *Rot/Silber (Jahreszeiten), Frühling, Sommer, Herbst, Winter* (2013), Acrylmischtechnik auf Holzplatte, je 40 x 40 cm, Privatbesitz.

das wir unter den Bedingungen des Alltags, wenn alles ganz schnell und zielgerichtet gehen muss, ebenso gern vergessen wie unter den Bedingungen einer Wissenschaft, die vorzugsweise nach verborgenen Gründen fahndet und die Oberfläche geringschätzt. Das ist fatal. „Denn", um es mit einem Satz Heimito von Doderers zu sagen, „diese Welt ist in ihrer holden Oberfläche ganz enthalten und mit allen ‚Tiefen' (mit denen schon ganz und gar), und wer's nicht glauben will, der frage, wenn's gefällig, einen Maler."[10]

Rot-Silber, eine Serie aus vier Bildern, entstand und geht aus von der Frage nach dem Verhältnis der beiden Farben, genauer: nach den Verhältnissen (Plural!), die diese Farben eingehen können. Messner studiert das Verhältnis der beiden Farben, indem er sie jeweils mit einer dritten Farbe „reagieren" lässt (nicht unähnlich einem Naturwissenschaftler, der die Eigenschaften von Stoffen durch

Zusatz eines dritten Stoffes prüft). Ihre Qualität als Grundtöne wird deutlich daran, wie sie sich unter Hinzufügung verhalten. Wird das Rot-Silber-Gefüge mit Weiß konfrontiert, so wird der Silber-Ton schärfer und heller, bleibt aber in seiner Wertigkeit unverändert. Das Rot hingegen mutiert zum Rosa. Die eine Grundfarbe wird überformt, die zweite verwandelt. Konfrontiert mit Gelb-Ocker hingegen verwandelt sich das Silber in einen Goldton, während diese Farbe in den Grundton Rot nur dämpfend eingreift, ihn im Kern unverändert lässt.

Es sind freilich nicht Farben „an sich", die hier ins Verhältnis treten. Es sind Farben in bestimmten Texturen, auf eine bestimmte Weise aufgetragen. Der Pinselstrich entscheidet mit über die Reaktionsmöglichkeiten der Farben, reagiert auch seinerseits auf die Ergebnisse. Deckt eine Farbe die andere, lässt sie sie durchscheinen, verschmelzen sie zu einer anderen? Opazität, Transparenz und Permeabilität von Farben und Strukturen sind Stichworte für die Erfahrungen, die der Maler beim Malen und die wir beim Betrachten machen.

Der Maler hat auf die Resultate, die ihm durch seine Experimente entgegentraten, auf mehrfache Weise reagiert, unter anderem durch einen Titel-Einfall. Er nennt den Zyklus *Jahreszeiten*. Worauf es ankommt: Er wollte nicht Jahreszeiten darstellen und hat dann überlegt, wie das zu bewerkstelligen sei. Messner ist vielmehr von einer Materialkonstellation ausgegangen (Farbe plus Texturen) und einer Fragestellung und hat eine Untersuchung mit offenem Ausgang gestartet. Keine Darstellung, deren Ergebnis von Anfang an feststand.

Er hat also den Titel *Jahreszeiten* nicht er-funden, sondern ge-funden. Er hat reagiert auf das, was auf den Bildern geschieht. Identität und Wechsel gehören hier zusammen. Es geht um die Veränderung eines Identischen beziehungsweise die Identifizierung einer den vier Bildern gemeinsamen Substanz durch den Wechsel, durch Veränderung. Darin liegt nicht nur eine Analogie zu den Jahreszeiten, sondern eine vom Bild ausgehende Aufforderung, die wirklichen Jahreszeiten neu zu sehen.

Freiheit des Betrachters

Vieles kann man nur am Original wirklich sehen. Ein Foto dient der Erinnerung an den Eindruck, den man vom Original empfängt – nicht mehr und nicht weniger. Der wechselnde Lichteinfall, die Veränderungen der Farbe, die sich ergeben, wenn der Betrachter nur ein wenig seinen Standort variiert, gehören zur Sache. Das Spiel von Farben und Texturen ist ohne Wechsel des Lichts, außerhalb der Zeit also auch, nicht zu haben. Die „technische Reproduzierbarkeit" schärft die Wahrnehmung für die Einmaligkeit, die dem Kunstwerk gerade durch seine Materialität zuwächst, und für die Gebundenheit des Werks an eine je bestimmte Art und Perspektive der Betrachtung. Das bedeutet auch: Jeder sieht sein Bild, das ihm gemäße Bild. Es gibt, wie Paul Valéry vor hundert Jahren schon konstatierte, nicht das eine Gedicht, sondern das Gedicht in so vielen Fassungen wie es Leser hat. Die Perspektive des Malers ist nicht die des Betrachters. Und der Maler kann dem Betrachter nicht vorschreiben, was er sehen soll.

Doch wo der Kunstwahrnehmung früher die Hauptgefahr von autoritativen Deutungen drohte, die sich jeweils zur einzig gültigen erklärten, droht heute die Neutralisierung der Kunst durch Perspektivismus und Beliebigkeit. An die Stelle der Oberlehrer, die uns sagen wollen, was wir zu sehen haben, sind heute diejenigen getreten, die von französischer Nietzsche-Rezeption infiziert sind und uns versichern, da sei gar kein Objekt, es sei alles („nichts als") eine Frage der Optik des Betrachters. Wo früher die Autorität der Kunst aufgebläht wurde, spreizen sich jetzt „Meinungen" von Einzelsubjekten auf und verdrängen den ästhetischen Gegenstand. Werke darf es nicht mehr geben, weil von ihnen Forderungen an Betrachter ausgehen.[11]

Die Bilder von Gerhard Messner zeigen, dass die Alternative nicht stimmt. Sie stellen Forderungen an den Betrachter und sind zugleich offen für unsere je individuellen Zugangsweisen. Die Freiheit des Betrachtens wird ermöglicht durch die Gebundenheit des Objekts! Die Verbindlichkeit der künstlerischen Produktion schafft diese Freiheit.

Dimensionen des Betrachtens

„Auf den zweiten Blick" – so hat Gerhard Messner eine Ausstellung von Arbeiten überschrieben, die im Herbst 2014 in Marburg gezeigt wurde und vorwiegend aus Serien bestand. Die Sachlage, die durch den Ausstellungstitel angesprochen wird, ist durchaus komplex. Es lassen sich Nachteile benennen, die aus der Verabsolutierung des ersten Eindrucks erwachsen, den man in der Begegnung mit einem Bild empfängt. Wer im Bann des ersten Eindrucks verharrt, sieht womöglich nur, was er vorher schon wusste oder was er empfindend mitgebracht hat. So gibt es gute Gründe, den zweiten Blick, auf dessen Bedeutung Gerhard Messner hinweist, zu kultivieren. Doch lassen sich auch Qualitäten angeben, die ausschließlich in der ersten Begegnung mit Kunstwerken (wie mit Menschen), im frischen, unbefangenen Blick enthalten sind. Die Frage ist nur, wie man sich den ersten Blick – als Quell von Einsichten und Erlebnissen – bewahren kann.

Serien, die Messner in Marburg vor allem präsentierte, verlangen zwingend nach dem zweiten Blick. Ein Maler, der seine Bilder in Serien anlegt und ausstellt, nötigt uns geradezu zum vergleichenden Sehen. Denn es ist unmöglich, eine Bilderfolge mit einem Blick zu umfassen. Das Auge muss hin und her wandern, um Entsprechungen, Identität und Differenz im Gegenstand, in der Malweise, in der Farbstrategie etc. wahrzunehmen. Der zweite Blick erweist sich angesichts von Bildfolgen als Instrument eines Prozesses des Abgleichens und Beziehens, der unabschließbar ist und nicht an ein Ende kommt.

Wird das Verfahren des zweiten, vergleichenden, wägenden Blicks auf Bilder angewendet, die vom Maler nicht vorab in eine Beziehung gebracht wurden, so stiftet der Betrachter Beziehungen und sieht Konfrontationen, von denen der Maler sich vielleicht nichts hat träumen lassen. Sobald das Werk das Atelier verlässt und die Deutungshoheit des Malers über sein Werk an ihr Ende kommt, tritt es ein in die Unübersichtlichkeit unserer, der Betrachter, erster und zweiter Blicke.

Vorzüge des „zweiten Blicks“

Im ersten Eindruck wird der Betrachter vom Kunstwerk getroffen, überwältigt. Ein bedeutender erster Eindruck ist einheitlich, einfach und unmittelbar. Im ersten Eindruck dominieren offensichtliche Eigenschaften eines Bildes: alles, was drastisch ist und *éclat* macht. Der Betrachter wiederum wird sich unter der elementaren Gewalt des ersten Eindrucks in seiner Wahrnehmung und Reaktion von den Erwartungen und Kategorien leiten lassen, die er mitbringt, von seinen Vor-Urteilen also und seinen Vor-Einstellungen. Der Person, die sich im Bann der unmittelbaren Macht der Drastik des Bildes und der eigenen Vor-Urteile befindet, fehlt die Möglichkeit, Distanz zum Gegenstand zu gewinnen, überhaupt einen Gegenstand, ein Gegenüber eigenen Rechts zu erfahren und über das Erlebte und das Erleben nachzudenken.

Der zweite Blick löst die Beschränkungen auf, denen der erste Eindruck gleichermaßen unterliegt wie unterwirft. Die Begegnung mit dem Kunstwerk erlangt, indem das Verhältnis von Bild und Betrachter selbst thematisch wird, eine neue Dimension. Waren Bild wie Betrachter zuvor statisch und eingeschlossen in dem, was sie sind und wie sie sind, so beginnt mit dem zweiten Blick ein Prozess, eine wechselseitige Dynamik, in der Bild und Betrachter aufeinander Bezug nehmen. Der Betrachter wendet nun Eindrücke, die er empfängt, und Beobachtungen, die er am Bild macht, auf das Bild selbst an. Anstatt das Bild zu beurteilen nach äußeren Maßstäben, bezieht er Details in Bildaufbau, Farbgestaltung, Motivwahl und -präsentation auf die malerische Konzeption, die er dem Bild entnimmt.

Indem der Betrachter die Kriterien seiner Bildbetrachtung aus dem Bild selbst entwickelt, gewinnt er Distanz auch zu den eigenen Voraussetzungen, die ihm zuvor ganz selbstverständlich, ganz nah und quasi-natürlicher Bestandteil der eigenen Person waren. Die Unterscheidung, die im Bild selbst die individuellen Regeln aufdeckt, denen es gehorcht, ermöglicht dem Betrachter auch, sich als Betrachtender zu wissen. Er ist nicht länger seinen Vor-Einstellungen ausgeliefert, als handle es sich um „Prägungen“, die nach Art eines Drehbuchs den Film des Lebens, Fühlens, Wahrnehmens ein für alle Mal fixieren. Er kann die Vor-Einstellungen als spezifische wahrnehmen und erfährt also, indem er sich der inneren Dynamik des Bildes öffnet, etwas über die eigene Person. Er erfährt zudem etwas über die Bedeutung der Situation, über die Macht der gesellschaftlichen wie der individuellen Lebenssituation. Wer je vor einem Bild gestanden hat, das er oder sie geraume Zeit zuvor schon mal gesehen hat, und nun feststellt, dass der früher empfangene Eindruck sich nicht wieder einstellen will oder umgekehrt an dem Bildwerk Aspekte wichtig werden, die zuvor gänzlich unbemerkt geblieben waren, der erlebt, dass die Identität der Person weniger eine Tatsache als ein „regulatives Prinzip“ im Sinne Immanuel Kants ist.

Mit dem zweiten Blick tritt der Betrachter als eigenständige Instanz auch innerhalb des komplexen sozialen Spiels der Kunstwahrnehmung hervor und emanzipiert sich vom Maler und dessen Mitteilungs- und Ausdrucksbedürfnis. Manche Künstler entlassen ihre Werke nur ungern in die Selbständigkeit, über-

lassen sie nur ungern den unkalkulierbaren, nicht antizipierbaren Ergebnissen, zu denen es in der Begegnung von Werk und Betrachter kommt. Gerhard Messner ist anders. Er ermuntert uns, einen zweiten Blick zu riskieren, und ist gespannt darauf, was jeder von uns in seinen Bildern sieht.

Indem der zweite Blick den Schein auflöst, ein Gemälde sei – wie ein Stück Natur – einfach und von einem einheitlichen Willen durchdrungen und also nur Gegenstand unseres Staunens, tritt die Aspekthaftigkeit des Bildwerks hervor. Mir scheint, es sind im Wesentlichen vier Teilmomente zu unterscheiden und zu berücksichtigen, wenn wir uns einen Zugang zur Kunst Gerhard Messners schaffen wollen:

- Erstens die Ebene des Materials, eines Materials, das nicht nur inert, nicht träge ist und alles mit sich machen lässt, vielmehr so etwas wie ein Dialogpartner des Künstlers im Prozess der Entstehung des Werks. Farbe und Pinsel und Spachtel und Putz arbeiten, indem sie dem Maler unterschiedliche Formen und Grade von Widerstand entgegensetzen, am Ergebnis mit.
- Auf einer zweiten Ebene der Begegnung von Bild und Betrachter tritt die bildnerische Disposition hervor, d. h. die Komposition des Bildes oder, anders gesagt, der Maler als Regisseur, der *spotlights* setzt, die Einzelteile des Bildes durch farbliche oder materiale Abstufung oder durch eine geometrische Anordnung so gewichtet, wie es seinen Intentionen entspricht.
- Drittens ist das dargestellte Sujet zu bedenken, der Gegenstand, den der Künstler ausgewählt hat. Es ist das inhaltliche Anliegen aufzunehmen, das der Künstler ausdrücken oder transportieren möchte, im verschärften Fall gar die „Botschaft", die das Bild, wie man sagt, „rüberbringen" soll.
- Viertens resultiert aus der Verschränkung all dieser Aspekte (und sicherlich noch einiger mehr, die sich unterscheiden ließen) das, was man als Thema des Bildes bezeichnen kann: das, was das Bild (nicht der Künstler!) im Dialog mit dem jeweiligen Betrachter „sagt". Die Verschränkung der Aspekte zum thematischen Ganzen kann, schon weil die Einzelaspekte in sich dynamischer Art sind, nicht die Form eines starren Gerüsts annehmen, in dem alles seinen Platz hat. Das Ganze des Bildes, das Thema des Bildes ähnelt eher einem Netz, dessen Knotenpunkte durch die genannten Aspekte gebildet werden, und das – gleichsam auf dem Wasser liegend – ständig in Bewegung ist. Nicht nur die künstlerische Produktion, auch die künstlerische Re-Produktion ist ein Prozess.

Verteidigung des ersten Eindrucks

Das Urteilen und Vergleichen, das durch den zweiten Blick möglich wird, entfaltet die beschriebenen belebenden Wirkungen, um deren willen das Lob des zweiten Blicks angestimmt wurde, nicht immer und nicht unter allen Umständen. Wohl seit den 1950er-Jahren gehören zwei Diaprojektoren zur technischen Grundausstattung eines Hörsaales, in dem kunstgeschichtliche Vorlesungen stattfinden.[12] Im Normalfall wird in einer solchen Vorlesung nicht ein Bild für sich

betrachtet, sondern mindestens deren zwei. Nicht Manets *Olympia* wird projiziert und der Betrachter aufgefordert, sich des einschlägigen Gemäldes von Tizian zu erinnern, das in der *Olympia* reflektiert wird. Stattdessen werden beide Bilder gezeigt, und es entsteht ein Zustand, der erstens in der Realität kaum vorkommt, und der zweitens die erinnernde Aktivität des Betrachters umgeht: Man sieht buchstäblich beide Gemälde nebeneinander und kann nun, geführt von Zeigestock oder Laser-Pointer, Einzelheiten vergleichen.

Die didaktischen Vorteile, die sich aus der Doppelprojektion, also durch Herstellung von Bildserien und Bildkonfigurationen nach den Bedürfnissen kunsthistorischer Begriffsbildung ergeben, sind unbestreitbar. Unübersehbar ist auch, dass die Art des Vergleichens, die durch die Doppelprojektion möglich wird, sich von der Art des Vergleichens, die dem zweiten Blick entspringt, grundverschieden ist. Die Vergleichung durch Doppelprojektion ist buchstäblich. Sie funktioniert „zweiwertig", indem sie je ein Element des einen einem Element des anderen Bildes zuordnet. Die Vergleichung des zweiten Blicks hingegen ist „dreiwertig". Sie besteht aus einem aktuellen Eindruck und der Erinnerung an frühere Eindrücke. Nicht zwei Bilder werden hier verglichen, sondern die aktuelle Betrachtung mit dem „Bild", das nicht aktuell, sondern vergangen, durch die Erinnerung geformt und mit dem aktuellen früheren Eindruck mitnichten identisch ist.

Die Unterscheidung ist wichtig für ein angemessenes Verständnis der Bilder von Gerhard Messner. Denn die Serien, die er malt, funktionieren nicht nach dem Prinzip der Doppelprojektion der Kunsthistoriker, sondern nach der dreiwertigen Beziehung, in der die Erinnerung eine wichtige Rolle spielt. Das gilt selbst für eine vergleichsweise eindeutige Serie wie Messners fünfteilige Darstellung wichtiger kirchlicher Feste. Ihr Zusammenhang ist durch das Kirchenjahr gegeben: Geburt Christi, Kreuzigung, Ostern, Himmelfahrt, Pfingsten. Die malerischen Realisationen dieser christlichen Themen, die Bilder also, lassen sich in Beziehung setzen und vergleichen unter dem Aspekt der Gruppierung der Personen – mal sind sie randständig, mal durchziehen sie das gesamte Bild – oder unter dem Aspekt der Lichtführung, die zugleich die geometrische Dispositionen des Bildes, die Bildkomposition prägt – einmal fällt das Licht seitlich von oben ein und legt eine dominierende Diagonale quer durch das Bild, mal … Doch diese Detailbeobachtungen haben Bedeutung nur, wenn sie auf das einzelne Bild als individuelle, nicht wiederholbare und unvergleichliche Konstellation bezogen bleiben. Sobald durch das Vergleichen die Identität des einzelnen Bildes aufgelöst oder übersprungen wird, ist nicht nur die individuelle Qualität dieses einzelnen Bildes dahin, sondern auch die besondere, die befreiende Qualität des oben beschriebenen „dreiwertigen" Vergleichens.

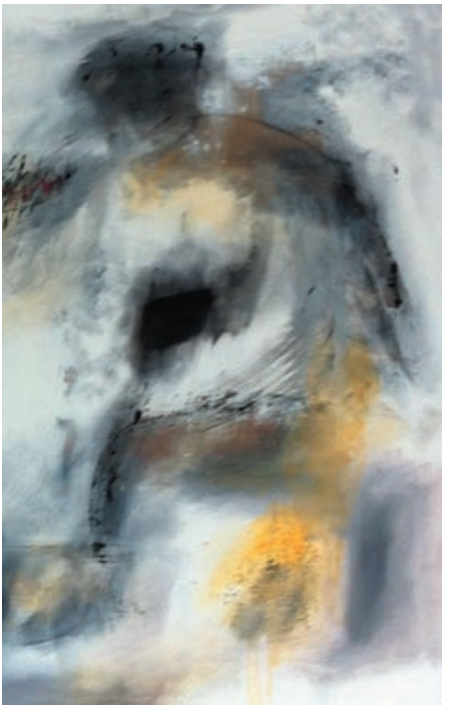
Diese notwendige Klarstellung gibt Anlass, noch einmal auf den ersten Eindruck zurückzukommen, den wir vorhin ausschließlich als Negativfolie benutzt haben, als dunklen Hintergrund, gegen den sich der hell strahlende „zweite Blick" umso herrlicher abhebt. Gerade wenn die ästhetische Wahrnehmung vom mechanisch-didaktischen Prinzip der Doppelprojektion abgegrenzt werden soll,

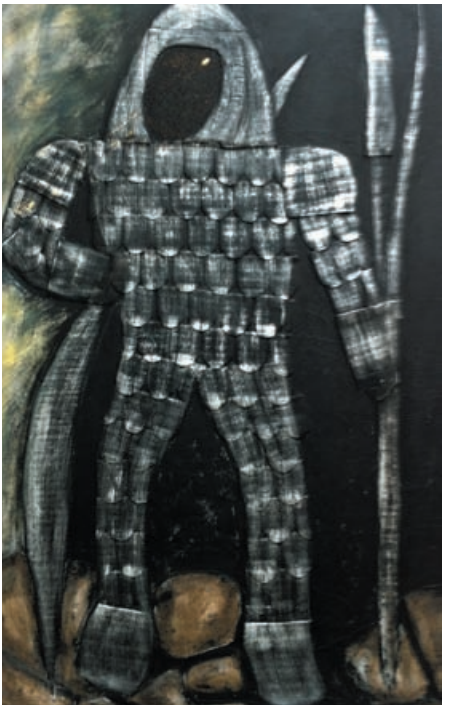
lohnt es, über den ersten Eindruck noch einmal nachzudenken und seine besondere Würde und Leistung hervorzuheben. Denn: Der zweite Blick folgt ja nicht nur äußerlich auf den ersten. Vielmehr ist der zweite Blick auf den ersten angewiesen.[13] Der erste Eindruck bildet, als erinnerter, das Material, an dem die vergleichende, analysierende, differenzierende Aktivität des zweiten Blicks arbeitet. Der zweite Blick hat nicht denselben Gegenstand wie der erste. Der zweite Blick sieht das aktuelle und das bereits erfahrene, erinnerte Bild zusammen. Er sieht mehrfach und auf verschiedenen Ebenen. Damit der zweite Blick diese für ihn charakteristische und wesentliche Komplexität gewinnt, muss der Betrachter dem ersten Eindruck die Treue halten. Das ist schwer: ihm die Treue zu halten und ihn zugleich den zersetzenden Säuren mehrfacher Reflexion auszusetzen. Beides gehört zur Kunsterfahrung. Die Verbindung dieser beiden scheinbar unvereinbaren Aspekte macht Kunsterfahrung aus. Dadurch unterscheidet sich Kunsterfahrung von privaten Eindrücken einerseits und wissenschaftlichen Einsichten andererseits. Private Eindrücke sind und bleiben, was sie sind; wissenschaftliche Einsichten entwickeln sich und schreiten fort, indem sie frühere Stadien entwerten, überflüssig machen. Kunst ist weder privat noch den Zwängen der Begriffswelt unterworfen.

Serien

Nicht nur Betrachter ohne akademischen Hintergrund, auch Wissenschaftler haben eingeschliffene Reflexe, die – hier wie da – der Wahrnehmung der Spezifik eines Gegenstands entgegenstehen. Ein Kunsthistoriker, der das Stichwort „Serie“ hört, antwortet mit „Monet“, „Kathedralenbilder“ und, wenn es ganz schlimm kommt, mit Auslassungen zum Impressionismus. Das ist nicht sehr hilfreich. Denn Serien funktionieren unterschiedlich. Was Gerhard Messner macht, hat mit Monet wenig zu tun. Auch an Gerhard Richter zu denken (was der Sache schon näher kommt), sollte man unterlassen. Welcher Aspekt einer Bildkomposition durch Variantenbildung in anderen Bereichen identifiziert oder eingekreist wird, liegt nicht a priori fest. Die Landschaftsaufnahmen des Fotografen Michael Ruetz, die unterschiedlichen Abzüge der Farblithographien, die Ernst Ludwig Kirchner zu Chamissos Peter Schlemihl angefertigt hat, oder die Fotos des Ehepaars Gabriele und Helmut Nothhelfer – all diese Serien, die 2014 an unterschiedlichen Orten in Deutschland zu sehen waren, funktionieren jeweils anders. Der erste Schritt des reflektierten Schauens, zu dem das Serienverfahren den Betrachter einlädt, besteht im Nachdenken über Identisches und Veränderliches, Substanz und Akzidentielles. Was ist das „Thema“, das am Grund des Wechselspiels von Identischem und Variablem erscheint?

Gerhard Messners Serien sind nach ganz unterschiedlichen Gesichtspunkten entwickelt bzw. zusammengestellt. Materiale Aspekte, darstellerische Verfahren und inhaltliche Absichten verbinden sich in immer anderer, immer neuer Weise zu einem übergreifenden Thema. Mit dem Titel oder den Titeln fällt dieses Thema, das die Bilder zu einer Serie fügt, jedenfalls nicht zusammen.





(Abbildungen linke und rechte Seite) Gerhard Messner: Serie: *Begegnungen: Zyklus David* (Diptychon), *David und Saul I* (2013), *David und Goliath II (hell/dunkel + gold/silber), David und Bathseba III* (2014), Mischtechnik / Acryl, je 100 x 160 cm, im Besitz des Künstlers.

Vielleicht ist der entstehungsgeschichtliche Hinweis von Nutzen, dass manche der Messnerschen Serien erst im Nachhinein zur Serie geworden sind. Zunächst war da ein Einzelbild, das primär durch eine materiale Aufgabenstellung und formale darstellerische Absichten bestimmt war. Im Prozess der Ausarbeitung erst bemerkt Messner, der als Maler ja nicht nur Produzent ist, sondern auch sein erster Beobachter, an dem Bild, das unter seinen Händen im Entstehen begriffen ist, Aspekte, die – wiewohl nicht „geplant" – sich ihm als Möglichkeiten anbieten. Er greift sie auf, arbeitet sie aus, setzt sie womöglich gar programmatisch in Szene. Ein Beispiel: Am Anfang der drei Diptychen, die den Doppeltitel *Begegnungen: Zyklus David* tragen, stand ein einzelnes Diptychon, dasjenige, das jetzt *David und Saul* heißt. Von David war zunächst nicht die Rede, wohl aber von Begegnung im doppelten Sinn: dass die Begegnung keine äußerliche, sondern eine wesentliche ist, die die Personen innerlich betrifft und erfasst; und dass die Begegnung nicht friedlich empathisch und kuschelig ist, sondern Konfliktqualität, den Charakter einer Opposition hat.

Erst die thematische Schärfung und Präzisierung des primär malerischen Ausgangskonzepts zu *David und Saul* führte zur Erweiterung des Einzelwerks

durch *David und Goliath* und *David und Bathseba*. Diese beiden sind also unter der Leitlinie einer übergreifenden Serienthematik bereits konzipiert, während in *David und Saul* sozusagen die Geburt dieses Themas aus dem Geiste bildnerischer Aufgabenstellungen zu beobachten ist.

Weil Messners Serien ganz unterschiedlich funktionieren, muss der Betrachter jeweils neu im Einzelbild nach dem übergreifenden Thema suchen. Und dieses Thema, d. h. die Verknüpfung von materialen, darstellerischen und semantischen Dimensionen, ist von je anderer Art.

Ein diagonal vergleichender Blick

Der zweite Blick, der vergleichende Blick, ist nicht gebunden an oder beschränkt auf Bilder, die vom Maler selbst zu Serien zusammengefasst wurden. Die Freiheit des Betrachters erstreckt sich auch darauf, Vergleiche und Bezüge diagonal und quer zu den Serien anzulegen.

Betrachten wir *David und Goliath* (aus dem erwähnten Zyklus *Begegnungen: David*) und das Diptychon *ohne Titel* (aus der Serie *Strukturenrelief*), beides Arbeiten aus der jüngsten Zeit. Durch diese beiden Bilder resp. Serien sind, so scheint mir, Pole der Skala der Möglichkeiten markiert, auf der Messners Schaffen sich bewegt. Sie unterscheiden sich durch die Akzentuierung, die innerhalb des Kraftfelds von Material, bildnerischer Disposition und Semantik vorgenommen wird.

David und Goliath ist, wie erwähnt, als Fortführung der Entdeckungen entstanden, die der Künstler an *David und Saul* gemacht hat. In *David und Goliath* wird das Verhältnis von Hell und Dunkel, von kompakten Körpern und gestreckten, strebenden Linien durchgeführt. Dominant aber ist das Sujet (Wurzel Jesse, Steinwurf), das hier fast die Qualität einer „Botschaft" annimmt. Mögli-

Gerhard Messner: Serie: *Strukturenrelief,* Diptychon *o.T. I,* Diptychon *o.T. II* (2014), Mischtechnik Putz / Acryl auf Leinwand, je 80 x 80 cm, im Besitz des Künstlers.

cherweise hat diese Dominanz der Mitteilung den Künstler in eine Klemme gebracht. Denn die personifizierte Darstellung des Bedrohlichen oder Bösen birgt das Problem, dass man irgendeine Bevölkerungsgruppe zur Repräsentantin dieses Bösen ernennen muss. Das fiel früheren Zeiten – wenn wir an Bilder denken, auf denen die Verhöhnung Christi dargestellt wird – leichter als uns Heutigen. Messner lässt den Goliath – ich vermute, aus diesem Grunde – gesichtslos. Er bekommt einen Panzer, der ihn eher einem Dinosaurier ähnlich macht. Der Verzicht auf gegenständliche Ausführung und auf geschichtliche Konkretisierung bewirkt aber, unter den Bedingungen einer im Kern gegenständlichen Darstellungsweise und unter der Voraussetzung einer starken Mitteilung, möglicherweise und unbeabsichtigterweise eine Schwächung des einen Pols in dem Konflikt-Begegnungs-Modell, das in dieser Serie thematisch ist und in *David und Saul* – für mich überaus überzeugend – durchgeführt wird.

Am anderen Ende der Skala der Möglichkeiten, auf der Messners Arbeitsweise sich bewegt, steht das Diptychon *ohne Titel* aus der Serie *Strukturenrelief*. Hier steht ein Materialfund am Anfang der Entstehung des Bildes, ein Stück Putz, das sich in Gerhard Messners inzwischen aufgelassener Malerwerkstatt, mit der er bis vor kurzem den Lebensunterhalt der Familie bestritten hat, dort an der Wand fand, wo üblicherweise die Pinsel ausgestrichen wurden. Das Stück ist sozusagen Sediment einer langjährigen Berufspraxis.

Dass die künstlerische Arbeit ihren Anstoß hier durch einen glücklichen Fund empfangen hat, ist mehr als eine hübsche Anekdote. Dieser Anfang gehört zur Sache, zum Bild selbst, weil das vorgefundene Material der Widerstand oder der Stachel ist, der auch im Ergebnis und auch für den Betrachter die innere Dynamik des Bildes antreibt. Die aufgebrachten Stücke treten aus dem Bild reliefartig hervor. Sie sind vom Maler mit farblichen Mitteln profiliert, akzentuiert worden. Farbe dient auch dazu, die umgrenzten Objekte in das Ganze der Bildfläche zu integrieren. In der Begegnung des Malers mit der *trouvaille* entdeckt und bearbeitet er sukzessive verschiedene Aspekte des Materials. Und schließlich stellt sich auch eine semantische Dimension ein. Beiläufig, so will es scheinen; nicht als Strategie oder Botschaft des Malers; anspielend mehr als hinweisend. Der Betrachter sieht den Teil eines Gewands. Man kann sich an Darstellungen aus früheren Jahrhunderten erinnert fühlen, die das Schweißtuch der Veronika zeigen.

So müssen die Welten, die Gerhard Messners Bilder eröffnen, vom Betrachter je individuell und stets aufs Neue erschlossen und ausgeschritten werden.

Autor

Thomas Kabisch, geboren 1953, studierte Musik, Musikwissenschaft, Philosophie und Germanistik in (West-) Berlin. Promotion („Liszt und Schubert“) 1982. 1987/88 als DFG-Stipendiat in Paris. Seit 1992 Professur für Musikwissenschaft an der Musikhochschule Trossingen. Publikationen zur Musik des 18. bis 20. Jahrhunderts, speziell der französischen, zur Theorie der Aufführung und Geschichte der Musiktheorie. Kabisch(at)mh-trossingen.de

Anmerkungen

1 Martin Warnke: Der Hofkünstler. Zur Frühgeschichte des modernen Künstlers. DuMont. Köln ²1996.
2 Oskar Bätschmann: Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem. DuMont. Köln 1997.
3 Julia Voss: Als die Kunst auszog, das Ausstellen zu lernen. FAZ vom 9. September 2013, S. 32.
4 Isaiah Berlin: Der Igel und der Fuchs. Suhrkamp. Frankfurt am Main 2009.
5 Swantje Karich im Gespräch mit Martin Klosterfelde: Endlich wieder Pionier sein!, FAZ vom 7. September 2014, S. 36.
6 FAZ vom 15. Juni 2013.
7 Christoph Bartmann: Leben im Büro. Die schöne neue Welt der Angestellten. München 2012. Andreas Reckwitz: Die Erfindung der Kreativität: Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung. Suhrkamp. Frankfurt am Main 2012.
8 Urs Stäheli: Entnetzt euch! Praktiken und Ästhetiken der Anschlusslosigkeit. In: Mittelweg 36, 22. Jg., Heft 4, S. 3–28, S. 11.
9 Ebd.
10 Heimito von Doderer: Die Wasserfälle von Slunj. München 1995, S. 311.
11 Der französische Nietzscheanismus „behauptet, er überwinde das Subjekt, während er tatsächlich das Objekt unterdrückt. (…) Der Augenblick wird kommen, wo man die Ausgangshypothese neu bedenken muss: auf das *Sein* verzichten und das *Fürmich* erhalten. Und die andere Möglichkeit ins Auge fassen muss: vom *Fürmich* lassen, um das *Sein* zu wahren.“ Vincent Descombes: Das Selbe und das Andere. Suhrkamp. Frankfurt am Main 1981, S. 223 f.
12 Walter Grasskamp: André Malraux und das imaginäre Museum. Die Weltkunst im Salon. Beck. München 2014, S. 90.
13 Zur Bedeutung des ersten Eindrucks und des Augenblicks vgl. Vladimir Jankélévitch: Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien, Band 1. Seuil. Paris 1981, S. 131.