

RELIQUIE MENSCH · Michael Morgner

16. Mai – 27. September 2009 im Dom zu Meißen

Ausstellungseröffnung am Sonntag, 17. Mai 2009, 13 Uhr

Einführung von Matthias Flügge, Kunsthistoriker, Berlin

Meine Damen und Herren,

ich weiß gar nicht, in wie vielen Ausstellungen und zu wie vielen Gelegenheiten ich deine Bilder in den etlichen Jahren, in denen wir uns kennen gesehen habe. Darunter waren bescheidene Galerieausstellungen und solche in veritablen Museen. Vor zwei Jahren in der St. Matthäus-Kirche am Berliner Kulturforum, einem ganz unauratischen Raum in strahlendem Weiß. Irgendwie war es lange fällig, daß sie an einen Ort wie diesen gelangen, historisch geprägt, anspruchsvoll und voller Kraft einer Spiritualität, die ihnen viel abverlangt, diesen Bildern, die selbst spirituell sind und aus einer Zeit stammen, in der diese Qualität nur noch selten erreicht werden konnte und kann. Du hast über Jahre, es sind schon Jahrzehnte ein einziges Thema verfolgt und immer wieder neuen Variationen, Stimmungen und Gefühlssituationen nach außen gebracht: das ecce homo, seht welch ein Mensch. Die Moderne hat dieses grandiose Motiv von der konkreten Gestalt des gemarterten Christus abgelöst und auf die *conditio humana* hin verallgemeinert, ohne sich von seinem Kern allzuweit zu entfernen. Der geschundene Leib des Herrn wurde zu einem Symbol, einer Metapher für den leidenden Menschen an sich. Und dieses Leiden ist immer konkret und allgemein zugleich. Und ein diesseitiges Erlösungsversprechen gibt es nicht. Aber es ist auch nicht immer nur Leiden in diesen Bildern, Ergebenheit und Demut – da ist auch ein sich Aufbäumen, eine Kraft, sich zu widersetzen, die sich aus Tugenden speist, die den Demutsvorstellungen konträr entgegenstehen: die Lust an der Widerständigkeit gegen Ideologien, die harlekineske Attitüde, die den Schmerz an der Welt hinwegspült, ohne ihn aus dem Herzen tilgen zu können.

Morgner hat einmal gesagt, er sei kein religiöser Mensch. Ein wenig habe ich das immer bezweifelt. Man kann sich nicht ein Leben lang mit dem Vokabular des Leidens Christi beschäftigen, als sei es nur ein verfügbarer Vorrat an Zeichen für etwas ganz Allgemeines. Aber ein „Kirchenkünstler“, wie man etwas abfällig zu sagen pflegt, ist er keineswegs. Mit ganz weltlicher Lebensfreude, wie es sich für einen Künstler gehört, ist er – nolens volens – in die Bereiche heiliger Transzendenz vorgedrungen. War Caravaggio ein religiöser Mensch? Ich denke, ja.

So ist auch Morgner ein Künstler, der wie ein Künstler auftritt, selbstbewußt und manchmal laut, überlegen und seiner Sache fast immer sicher. Er hat Performances gemacht und war keinem Happening abgeneigt, hat früh mit neuen Medien experimentiert und mit der Natur als Rohstoff. Er ist über den See gegangen und hat Kreuze gelegt, hat die Ikonographie der christlichen Kunst in aktuelle Zusammenhänge zu bringen versucht und war immer einfallsreich, wenn es darum ging, den öden Alltag mit fröhlicher Anarchie zu unterwandern. Aber, wie oft bei großer Kunst, sprechen die Bilder eine andere, eigene Sprache. Sie waren und sind im Innersten ernst. Das hat mich immer an ihm beeindruckt: daß er machen konnte, was er wollte, im Überschwang und in vollkommenen Desinteresse gegenüber jeder

Anpassungserwartung und dabei klar blieb und nicht korrumpiert von dem, was wir den Zeitgeist nennen, und diszipliniert sein Ziel verfolgend..

Eigentlich sind Morgners großformatige Arbeiten gar keine Bilder. Sie sind Objekte. Sie bilden genau genommen nichts ab und sind doch auch keine Exerzitien formaler Ideen. Nur insoweit sind sie Bilder, als sie etwas darstellen, was außer ihnen liegt. Sie sind symbolische Objekte des Seinszustandes, vielleicht kann man das so sagen, Häute, Organe der Oberfläche, Orte, an denen sich das Außen mit dem Inneren berührt.

Wir sehen Bilder, die aus der Tiefe ihrer Gründe aufsteigen und zugleich in sie zurückzufallen scheinen, Bilder, die Zeichen sind – oder besser Zeichen einsetzen, um auf höchst komplexe geistige wie körperliche Tatsachen, Wahrnehmungen und Empfindungen zu weisen, von denen wir wissen, die wir zu kennen meinen, ohne ihrer ganz gewiß zu sein.

In Abständen von einigen Jahren hat Morgner immer wieder Zyklen vorgelegt, in denen er Resümee zieht über die eigenen Erfahrungen und Erinnerungen, Zeichen an seinem Weg setzt, die sich gleichen und doch immer Neues hinzufügen. Zeichen, die auf die Welt weisen und doch den Künstler selbst vor allem meinen. Reliquie Mensch ist ein solcher Zyklus. Seit Jahren arbeitet der Künstler daran und wir müssen uns fragen, was das bedeutet: der Mensch als Reliquie, als Überrest des Heiligen, etwas, das man verehrt und einem kostbaren Schrein bewahrt. Für Morgner ist das ein Sinnbild des gefährdeten Menschen, seine Fragilität und Verletzbarkeit und auch die reale Vision des Verschwindens, als Individuum wie als Gattung. Und das war nie eine Frage des politischen Systems. In der DDR war die dunkle Melancholie der Endlichkeit genauso ungern gesehen wie jetzt im Happy-Hippo-Kunstwunderland BRD, das uns die Bildzeitung gerade in Berlin vorführt - nur auf andere Weise. Morgners ganzes Werk, wir sagten es schon, ist von existentiellen Fragestellungen bestimmt, die nicht in einem simplen Systemsinne politisch sind, sondern, weil sie radikale Fragen nach Erinnerung und Verantwortung stellen, die man schon im Osten nicht hören wollte. Es ist frei von allen postmodernen Relativierungen, aller Ironie und geprägt von der persönlichen Erfahrung der Nähe des Todes, einer wachen Weltsicht und der Gewißheit, in der europäischen Kultur und Kunst tief verwurzelt zu sein. Das ist im Kunstbetrieb der letzten Jahre ganz und gar aus der Mode gekommen, aber nun haben wir ja die große Krise, um uns auf uns selbst zu besinnen. Und wir können sagen, wir haben schon in der Zukunft gelebt.

Reliquie Mensch, geht an eine Quelle seiner Bildfindungen zurück, an eine Wurzel ihrer verborgenen Bedeutungen hinter all den zerrissenen, ausgewaschenen Häuten der Bilder, ihre Strukturen und sich überlagernden Schichten aus Tuschen, Leinwand und Papier. Es gibt für Michael Morgner ein Initiationserlebnis, das seine Figuration wie auch seine Bildsprache der Verwundungen wesentlich geprägt hat.

Wer je im Freiburger Bergbaumuseum gewesen ist, wird – wie Michael Morgner – den spätgotischen Christus in der Rast, um 1500 von Peter Breuer geschaffen, seinem Bildgedächtnis unauslöschlich einverleibt - im Wortsinn: einverleibt haben. Jene trauernde Figur, deren in sich gekehrte Leiblichkeit noch im spätmittelalterlich metaphysischen Sinne ganz vergeistigt ist und doch schon das anbrechende Zeitalter körperlicher Vergewisserungen ankündigt. Der Schmerzensmann trägt die Dornenkrone und ist mit Wunden der Geißelung übersät. Es ist der Moment, an dem der gequälte, erschöpfte Christus sich sammelt, ehe er ans Kreuz geschlagen wird.

Das Mystische früherer Schmerzensdarstellungen, auch den expressiven Gestus hat der Meister Breuer gleichsam verlebendigt, nicht nur erkennbar sondern erfahrbar gemacht. Seiner Grafik-Mappe „Narben“ hat Morgner eine Fotografie des verwundeten Rückens dieser Figur beigefügt. Das ist mehr als ein Hinweis auf die Ikonographie des gemarterten Christus und das Opfer, das er für uns brachte. Mehr auch, als das Motiv der Wunde, die zu einer Narbe wird, wenn sie denn heilen kann, symbolisch zu zitieren. Es ist zum einen ein Zeugnis der Erinnerung an die frühe Begegnung mit diesem großartigen Werk und weist auf einen künstlerischen Dialog über die Jahrhunderte.

Morgner zitiert die Wunden auf dem Bild des Herrn nicht als formales Ereignis aber auch nicht rein symbolisch. Wichtiger ist für ihn das Motiv der Haut und ihrer sinnbildlichen Bedeutung von Verletzung und Heilung, von Vergehen, Altern und Tod, deren vermeintlich mögliches Hinauszögern ganze Industrien ernährt. Die Haut, das ist auch eine zentrale Metapher der Moderne. Denken Sie an Kafkas Strafkolonie oder an Curzio Malapartes existentialistisch-blasphemischen Aufschrei über die Gottlosigkeit der Welt in seinem Roman „Die Haut“.

Für Morgners Bilder hat sie entscheidende Bedeutung als Membran zwischen dem Innen und dem Außen, als der Ort, an dem sich das Bild ereignet.

Michael Morgners Werk hat ja mehrere Ebenen. Unser Phänomensinn erkennt Zeichen, figürliche oder solche, die der Geometrie entstammen, Schreitende, Aufrechte und Gebeugte Figuren, Kreuze, Kreise oder Dreiecke. Wir nehmen sie wahr und füllen sie mit unseren Erfahrungen, ordnen sie in den Bild-Zusammenhang unserer Kultur. Aber das ist nur das eine. Das andere ist die Materialität des Bildes selbst, eben seine Haut. Das, was der Künstler mit ihr gemacht, ihr angetan hat. Und die Zeit, die dabei vergangen ist, das Werden als ein fortwährender Prozeß, der zu einem Ende kommt, das im Unterschied zum Tod kein objektives ist. Denn Bilder bleiben in der Welt. Sie sind fertig, wenn der Künstler sie dahin entläßt.

Morgner, das unterscheidet ihn von Malern, die eine Leinwand aufspannen, wissen, was sie darauf bringen werden, das dann ausführen und das Werk zu Markte tragen, Morgner also beginnt ein Bild vom Grund herauf zu bauen, Papierschichten, Farbe und wieder Papiere werden aufgeklebt und wieder heruntergerissen, ausgewaschen und wieder aufgetragen, trocknen und werden wieder überklebt, das Vokabular der zeichenhaften Gebilde, das der Künstler entwickelt hat, ist zur Erscheinung gebracht und verschwindet im Fortgang der Bildwerdung, um verändert wieder aufzutauchen. Es ist eine stete, gleichsam archäologisch vorangebrachte Verfahrensweise, der Maler ist an keiner Stelle klüger als sein Bild, er schafft es nicht, er bringt es zum Vorschein in einer Art Demut. Ich weiß, daß das ein höchst bedenkliches Wort vor Bildern heute ist, die sich durch alles andere auszeichnen mögen, Demut aber längst verlernt haben. Doch treten Sie einmal ganz nah heran, und wenn Sie unbeobachtet sind, fühlen Sie vorsichtig die Oberfläche, ihre schrundigen Verletzungen, Vernarbungen, das landschaftliche Relief, auf dem sich außen und innen begegnen. Es ist ja ein Ergebnis des Säkularisations-Prozesses, daß wir Bilder nicht mehr berühren dürfen, geschweige denn küssen, aber wenn Sie es dürften, würden Sie fühlen, wie das Kunsthistorikerwort von der Bildhaut hier einen physischen Sinn über die Metapher hinaus gewinnt. Wir können gleichsam parentief in sie eindringen und in ihr nach Zeichen dafür suchen, was dahinter geschieht oder geschehen ist.

Michael Morgner, sie haben es vielleicht gelesen, lebt in Einsiedel. Das liegt bei Chemnitz, und die Onomastik des Ortsnamens hat mit seinem Bewohner nichts zu tun. Als Chemnitz für eine Weile Karl-Marx-Stadt hieß lag hier und um Einsiedel herum eine zeitlang das lebendigste und offenste Zentrum der ostdeutschen Kunst. Ein Ort, an dem, wie Paul Klee das einmal ausgedrückt hat, „Anarchie und sittlicher Ernst“ durch die Aktivität der Künstlergruppe Clara Mosch so eng beieinander lagen, wie nirgendwo sonst damals, wohl nicht nur im Osten. In der Nähe lebte der Bildphilosoph Carlfriedrich Claus, der dem Akronym des Gruppennamens seine Anfangsbuchstaben gab. Neben ihm war es vor allem Morgner, der mit seinen Bildern und Aktionen auf grundsätzliche Fragen des menschlichen Seins kam. Man war spielerisch, auch dadaistisch gesinnt gegen den heiligen Ernst der herrschenden Ideologie, aber man verlor nicht aus den Augen, daß der Mensch etwas anderes ist als die Arbeitsbiene der sozialistischen oder sonst einer Glücksverheißung. Es seien immer die seelischen Verletzungen, die den Menschen zugefügt wurden, die ihn zum Widerspruch trieben, hat MM in einem Gespräch gesagt. Hier liegen seine Prägungen und in der Überzeugung, daß Kunst eine Aufgabe haben soll, die Menschen mit sich selbst vertrauter machen, auch mit ihren Wunden und Narben.

Als Karl-Marx-Stadt dann wieder Chemnitz hieß, die Welt nicht nur im Geiste offen war und die Kunst sich nach anderen Kriterien messen lassen mußte als nach denen interner Selbstbezüglichkeit, war Morgner, wie andere auch, gut vorbereitet, weil er diese nie für sich hatte gelten lassen. Und sein Thema wurde nun wichtiger als je zuvor.