

Markus Gadiant

Changes, 2009 –2010

Markus Gadiant und die Natur der Malerei

Antoine Roquentin sitzt auf einer Parkbank und sinniert über einen Kastanienbaum, dessen Wurzeln sich direkt unter der Bank in die Erde bohren. Es ist kein romantisch verklärtes oder etwa botanisches Sinnieren über diesen Baum, in die Erde bohren. Es ist kein romantisch verklärtes oder etwa botanisches Sinnieren über diesen Baum, sondern eine Auseinandersetzung mit der Frage, wie und ob überhaupt der Mensch mit Geist und Sinnen in der Lage sei, der Existenz oder Essenz eines solchen Baumes beizukommen. „Diese Wurzel“, so Roquentin, „mit ihrer Farbe, ihrer Form, ihrer erstarrten Bewegung, war ... unterhalb jeder Erklärung. Jede ihrer Eigenschaften entwich ihr ein wenig, rann aus ihr heraus, verfestigte halb, wurde beinah ein Ding; jede war zuviel in der Wurzel, und der ganze Baumstamm machte jetzt den Eindruck auf mich, als rolle er ein wenig aus sich heraus, als verleugne, verlöre er sich in einem merkwürdigen Exzess.“¹ Roquentin respektive dessen Autor Jean-Paul Sartre deutet diese Erfahrung als eine „Erfahrung des Absoluten“, wobei das Absolute in diesem Fall nichts ist, was einer Metaphysik entspränge, sondern der Einsicht, dass der Baum, die Wurzel, die Rinde in ihrer ganzen komplexen Erscheinung „unreduzierbar“ und deshalb für den Menschen nicht wirklich essenziell begreifbar seien.

Eine ganz ähnliche Erfahrung hat man vor Augen, wenn man sich Markus Gadiant wie Roquentin auf einer Parkbank vorstellt, wie er in Berlin, genauer gesagt im englischen Garten der Pfaueninsel über ein Stück kultivierte Natur sinniert, es in seinen motivischen Bestandteilen zu begreifen versucht, seinen Blick prüft und die Vorstellung davon, wie aus dem Motiv Malerei werden könnte, um dieses Stück Natur schliesslich zum Ausgangspunkt einer neuen Bilderserie mit dem Titel Serendipity zu machen. Wohlgemerkt, Markus Gadiant ist kein Plein-Air-Maler, vielmehr überführt er die Motive aus dem englischen Garten der Pfaueninsel über fotografische Vorlagen in Malerei, und das rund 1000 Kilometer südlich von Berlin in seinem Atelier.

Auf diesem Weg entsteht zum Beispiel das Bild Serendipity Nr. 19 aus dem Jahr 2007. Es ist ein Hochformat (81 x 65 cm) in Öl auf Baumwolle, nass in nass gemalt. Es zeigt eine von Bäumen eingefasste Lichtung auf der Pfaueninsel, die im Bildhintergrund hinter einem niederen Buschwerk an das Wasser der Havel grenzt. Extreme Licht-Schatten-Kontraste dominieren das Bild, das Motiv könnte malerischer nicht sein. Genau an dem Punkt kippt das Bild jedoch. Sukzessive emanzipiert sich die Malerei, arbeitet sich aus dem nahtlosen Schein des Motivs heraus, um sich punktuell oder flächig zu verselbstständigen. Aus den lichtdurchfluteten Zonen des Blätterwerks entweichen leichte Pinselhiebe in den blauen Himmel, der Blick auf die Havel wird durch eine weisse Übermalung verstellt, die Schatten-zone des Baumbestands am linken Bildrand avanciert zur dominanten opaken Fläche. Im Jahr darauf malt Markus Gadiant in Bild Nr. 25 noch einmal dasselbe Motiv, diesmal jedoch im grossen Format von 220 x 172 cm. Hier gestattet Gadiant dem Motiv weit mehr Raum, und doch ist die Durchdringung der Malerei omnipräsent. Deckende Pinselstriche fallen in schwerem Duktus wie Blätter vom Himmel. Die Schattenzone am linken Bildrand ist in dieser Variation nicht übermalt, dennoch überwiegt angesichts des Formats und der daraus resultierenden „Grösse“ der malerischen Spuren der Eindruck autonomer Malerei. Der englische Begriff „Serendipity“ lässt sich am ehesten umschreiben als ein Spürsinn für unerwartete Entdeckungen. Bei Markus Gadiant ist dies ein zutiefst malerischer Spürsinn, der so weit in Motiv und Malerei eindringt, bis sich deren innere Spannung äusserst produktiv entlädt.

Wie stark dieses Spannungsmoment die Arbeit von Markus Gadiant prägt, verdeutlicht auch der Zyklus Wildenstein, der mittlerweile weit über zweihundert Arbeiten umfasst. Mal wächst

die Malerei gewissermassen organisch aus den Bäumen, Wurzeln und Ästen heraus, dann wieder bricht sie fulminant in das Motiv ein. Dabei ist erstaunlich, mit welcher Selbstverständlichkeit Markus Gadiant beide Aspekte in ihrem Recht lässt. So baut sich etwa in dem Bild Zyklus Wildenstein Nr. 207 von 2008 eine mächtige schwarze Fläche vor einem knorrigen Baum auf, so dass nur noch Äste und Krone des Baumes dahinter hervorschauen. Die schwarze Übermalung ist fraglos die Dominante in diesem Bild. Und doch behauptet sich der Baum dahinter, gerade so, als würde der blinde Fleck der Malerei dem Motiv in den Randzonen nur noch mehr Aufmerksamkeit verleihen. Ganz ähnlich ist das Bild Nr. 177 angelegt. Hier jedoch verfeinert sich das Geäst des Baummotivs zu einer grossartigen Adaption des Abstrakten Expressionismus, indem die Malerei als Gestus die ganze Aufmerksamkeit für sich beansprucht.

Nun ist die malerische Haltung des Abstrakten Expressionismus so weit von derjenigen der Romantik entfernt, dass man es kaum für möglich hält, sie in ein und demselben Bild vereint zu sehen. Wie Markus Gadiant dies trotzdem gelingt, lässt sich nicht mit einem Satz erklären. Ist seine Malerei zutiefst romantisch? Oder ist sie im Sinne einer nachmodernen Haltung höchst reflektiert und damit kritisch distanziert? Oder ist sie keines von beidem oder beides zugleich? Diese Fragen müssen erst verhandelt werden, bevor sie sich beantworten lassen.

Beruft man sich auf die Essenz der Romantik, dann handelt sie von einer „gesteigerte(n) Empfindsamkeit gegenüber der Natur im Verbund mit der Überzeugung, die Natur entspreche der menschlichen Seele“, wie es Joseph Leo Koerner beschrieben hat.² Gleichzeitig aber, so Koerner, sei die Romantik eine „Ästhetik des Grenzenlosen, des Unscharfen, des Ambivalenten und des Mehrdeutigen“.³ An diesem Punkt setzt Markus Gadiants Malerei an, indem er das fraglos naturverbundene Motiv aus der rein subjektiven Empfindung herauslöst und buchstäblich zum Gegenstand seiner Malerei macht. Die von Koerner genannte Ambivalenz wird damit auf einer höheren oder zumindest anderen Ebene ausgetragen – dort nämlich, wo die Romantik nur noch als Romantizität im Bild aufgegriffen oder zitiert wird. In dieser „Romantizität der neuen Bilder“, schreibt Beate Söntgen in einem Essay zum „Nachleben der Romantik in der Kunst der Gegenwart“, werde das Ereignis vom Entzug überschattet: nämlich dem „Entzug von Unmittelbarkeit“: „Die Pointierung des Malaktes, der gebrauchte Bilder aufruft und zugleich durchstreicht, zeigt hier, anders als in der Romantik, nicht die Souveränität eines schöpferischen Subjekts an [...]. Sie zeigt, nachmodern ernüchtert, die Leistung der Kunst an, Bilder zu vermitteln und sie zu bewahren in rettender Entstellung.“⁴

Diese Spur von „Romantizität“ in der Gegenwartskunst findet sich auch in den Werken von Markus Gadiant wieder, wenn auch der beschriebene „Entzug“ bei ihm nicht in Ernüchterung umschlägt, sondern in einen überaus produktiven Widerstreit. Dieser Widerstreit lässt keine ungebrochene Darstellung und Deutung zu. Stattdessen wiegt er die Essenzen der Malerei und ihrer Traditionen gegeneinander auf. Die scheinbaren Unvereinbarkeiten liegen dabei auf der Hand: hier die Romantik, dort die Moderne; hier das klischierte Bild der Natur, dort dessen Negation im abstrakten Gestus; hier die Unmittelbarkeit der sichtlichen Überwältigung, dort die kritische Distanz des Malers, der das Malerische selbst zum Sujet erhebt. Das Ergebnis ist beileibe kein unentschiedenes Sowohl-als-auch, vielmehr vertraut Markus Gadiant gerade hier auf seinen malerischen Spürsinn, um zu einer potenziellen Synthese des Weder-noch zu gelangen. Das gelingt ihm mit leichter Hand, aber keineswegs leichtfertig. Denn die Natur ist ihm genauso essenziell wie die Natur der Malerei. Das Ding ist ihm genauso wichtig wie das Bild davon, die Unmittelbarkeit ebenso zwingend wie die kritische Distanz.

In ihrer ganzen Komplexität scheint diese Haltung noch einmal in einem grossartigen Werk aus dem Zyklus Wildenstein auf. Es ist das Bild mit der Nr. 196 aus dem Jahr 2008. Diese Arbeit lässt malerisch an einigen Stellen eine fast schon fotorealistische Unmittelbarkeit erkennen, das üppige Grün einer Kletterpflanze rankt sich an der einen Seite des Baumstammes empor, die andere Seite des Stammes wird von einer gräulich-fliederfarbenen Übermalung eingenommen. Wie eine Schmarotzerpflanze scheint sich die Malerei am Motiv festgebissen zu haben, und doch führt diese abstrakte Geste ein gänzlich autonomes Dasein in diesem romantischen Naturstück.

Kehrt man von hier aus an den Anfang dieses Textes zurück, dann wird klar, dass Markus Gadiant die beschriebene Erfahrung eines in seiner Komplexität nicht reduzierbaren Absoluten nicht unmittelbar an der Natur festmacht, sondern vielmehr an der Natur der Malerei selbst. Das mag ein Grund sein, warum Gadiant – entgegen der motivischen Tradition der Romantik – keine Figuren oder Stellvertreter ins Bild setzt. Denn die unmittelbare Auseinandersetzung mit der Natur der Malerei findet vor dem Bild statt – zwischen Künstler und Bild oder zwischen Betrachter und Bild. Die Vorstellung von Markus Gadiant auf der Parkbank und seiner Erfahrung des Absoluten

ist also vom Gedanken her durchaus stimmig, allein das Objekt der Betrachtung ist ein anderes. Es ist ein Bild. Es ist Malerei. Komplex und unreduzierbar. Wie die Wurzel jenes Kastanienbaums, über die Antoine Roquentin in der eingangs geschilderten Szene sinniert: „Diese Wurzel mit ihrer Farbe, ihrer Form, ihrer erstarrten Bewegung, war... unterhalb jeder Erklärung. Jede ihrer Eigenschaften entwich ihr ein wenig, rann aus ihr heraus, verfestigte halb, wurde beinahe ein Ding; jede war zuviel in der Wurzel, und der ganze Baumstamm machte jetzt den Eindruck auf mich, als rolle er ein wenig aus sich heraus, als verleugne, verlöre er sich in einem merkwürdigen Exzess.“

Ralf Christofori, Kunsthistoriker, Stuttgart 2009

1. Jean-Paul Sartre, Der Ekel, Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Band 1, Reinbek, 1991, S. 147.
2. Joseph Leo Koerner, Caspar David Friedrich. Landschaft und Subjekt, München 1998, S. 29.
3. Ebd., S. 64.
4. Vgl. Beate Söntgen, Hinter dem Rücken der Figur: Das Nachleben der Romantik in der Kunst der Gegenwart, in: Wunschwelten – Neue Romantik in der Kunst der Gegenwart, (Ausst. Kat.) Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main 2005, S. 66-74.
5. Siehe Anm. 1.