

Christian Megert

In Supermärkten und Blumenläden werden Geschichtsinteressierte derzeit mental ins 17. Jahrhundert katapultiert. Überall Tulpen, Tulpen und nochmal Tulpen. Sie erinnern an die Tulipomania der frühem Neuzeit. Da wurden die Zwiebeln oder die Anrechte auf deren Erwerb wie Aktien gehandelt. Die Menschen, die solche Geschäfte betrieben, nennt man Spekulanten. Das Wort hat dieselbe etymologische Wurzel, wie das, was wir hier sehen. Es hat seinen sprachlichen Ursprung in ‚speculum‘, dem lateinischen Wort für Spiegel.

Die Verwandtschaft zwischen ‚Spiegel‘ und ‚spekulieren‘ ist erhellend. Spiegel sind Alltagsgegenstände. Da macht man nicht viel Aufhebens. Sie sind da, okay, prima, praktisch. Der Begriff ‚Spekulant‘ hingegen ist weniger positiv konnotiert. Wer spekuliert, begibt sich auf unsicheres, wenn nicht gar dubioses Terrain. Dieser Aspekt des Trügerischen trifft auch auf Spiegel zu. Schon morgens im Badezimmer ist man ihm ausgesetzt. Der Spiegel, in den ich blicke, zeigt den Raum hinter mir. Und schon erliege ich einer Illusion. Denn es wird mir eine räumliche Weite suggeriert, sprich: vor-gespiegelt, die realiter nicht existiert.

Die Möglichkeit, den sichtbaren Raum mit Hilfe von Spiegeln virtuell auszudehnen, haben sich Künstler wiederholt zunutze gemacht. Eines der bekanntesten Beispiele ist die so genannte „Arnolfini-Hochzeit“, von Jan van Eyck auf das Jahr 1434 datiert. Dargestellt sind eine Frau und ein Mann in dezent-kostbarer Kleidung. im Hintergrund des Gemäldes ist ein aufwändig gerahmter Spiegel zu sehen. Er zeigt das Paar in Rückenansicht. Doch nicht nur das: Festgehalten ist auch, was diese beiden Menschen wahrnehmen, nämlich: ein weiteres Paar, das in einer Tür steht, so als käme es zu Besuch. Ähnlich verfährt mehr als zwei Jahrhunderte später Diego Velázquez in „Las Meninas“ (1656). Wieder gibt ein Spiegel zwei Personen wieder, die sich außerhalb des Bildraums befinden. Es handelt sich diesmal, klar erkennbar, um Philipp IV. nebst seiner Nichte und zweiten Ehefrau Maria Anna von Habsburg. Dass Velázquez direkt neben das kleinfigurige spanische Königspaar sein Selbstporträt platziert hat, zeugt nicht nur vom Selbstbewusstsein des Malers, sondern verweist darauf, dass Spiegel für eine Kunstgattung konstitutiv sind: für das Selbstbildnis. Ob Albrecht Dürer oder Artemisia Gentileschi, Jacques Louis David oder Lotte Laserstein - sie alle waren auf Spiegel angewiesen, um ihre Physiognomie für die Nachwelt zu erhalten.

Die Selbstbildnisse, die Ihnen, verehrte Anwesende, in dieser Ausstellung begegnen, sind nicht die des Künstlers Christian Megert, der hier seine Werke präsentiert. Es sind jeweils Ihre eigenen Porträts, mit denen Sie konfrontiert werden. Schließlich malt Megert keine Spiegel - er nutzt sie. So kommt es, dass, wer auf Megerts Werke schaut, wer sich ihnen widmet, sich in sie vertieft, immer wieder dem eigenen Gesicht begegnet. Und das gleich mehrfach. Denn Megert setzt insbesondere seine Wandobjekte aus einer Vielzahl von Spiegeln zusammen. Die Spiegel sind unterschiedlich zugeschnitten, variieren in der Größe, weisen in divergierende Richtungen. Mit der Folge, dass man sich als Betrachterin oder Betrachter gleichzeitig in wechselnden Facetten wahrnimmt. Das ist dann fast so wie mit dem populären Philosophiebestseller, der die Frage aufwirft: „Wer bin ich und wenn ja, wie viele?“¹

Jede der Arbeiten hier in der Cadoro, aber auch an jedem anderen Ort ist somit hoch aktuell: in jedem Augenblick, heute, morgen, wann immer. Allein deshalb, weil Megerts Spiegelobjekte vom Prinzip her aktuell sind. Sie sind es, indem sie grundweg die jeweilige Umgebung wiedergeben, wie sie sich zu einem bestimmten Zeitpunkt zeigt - beispielsweise jetzt. Mittels der Spiegel bezieht der Künstler die äußeren Gegebenheiten in das Werk mit ein. Dazu gehören die Menschen, die schauend und staunend davor stehen. Sie treffen auf ihr Spiegelbild, aber in Facetten aufgebrochen - Facetten, die sich potenziell permanent verändern. Die Spiegel wirken gleichsam wie Seismographen. Sofern jemand nicht starr und steif vor den Arbeiten verharrt, wird er oder sie fortlaufend mit sich wandelnden Ansichten konfrontiert: eine leichte Drehung des Kopfes - schon erscheint er im Profil, ein Schritt zurück, just sortiert sich das Gesamtbild neu.

Es kommt eben auf den Blickwinkel an. Das ist eine der Botschaften, die Christian Megerts Wandstücke und Plastiken vermitteln. Insofern entsprechen sie den Maximen der konstruktiven und konkreten Kunst, über die ich hier vermutlich nichts erklären muss: Die meisten unter Ihnen werden das Programm der Galerie Dorothea van der Koelen kennen und sind von daher vertraut mit den Grundsätzen jener Künstlerinnen und Künstler, deren Werke entstehen und entstanden sind in der Auseinandersetzung mit den russischen Konstruktivisten, mit dem Bauhaus, mit De Stijl oder später mit Max Bill und der Hochschule für Gestaltung in Ulm, um nur einen groben Abriss möglicher Traditionslinien zu geben. Auf ZERO, die Gruppierung, der sich Christian Megert anschloss, bin ich da noch nicht einmal eingegangen.

Nur so viel und sehr verkürzt: Was die erwähnten konkret-konstruktiven Methoden künstlerischer Arbeit bei allen Unterschieden verbindet, ist ihr rationaler Ansatz. Die eingesetzten Mittel und Formen sollten klar erkennbar, eindeutig benennbar sein. Als Vorbild und Maßstab gelten die exakten Wissenschaften. Ihnen, so der Anspruch, müsse es die Kunst gleich tun. Sie habe mit der gleichen Präzision und Berechenbarkeit vorzugehen wie etwa ein Mathematiker oder ein Architekt. Diese Grundsätze stießen nicht zuletzt in der Schweiz auf Resonanz, wurden dort geschärft und differenziert. Der französische Kunsthistoriker Serge Lemoine ging sogar so weit zu behaupten, „die konkrete Kunst sei ohne Zweifel ,die einzige Manifestation von Schweizer Kunst im 20. Jahrhundert.“²

Gemeinhin wird in diesem Zusammenhang Zürich erwähnt; die „Zürcher Konkreten“ sind zu so etwas wie eine feststehende Formel geworden. Aber Bern, die Hauptstadt der helvetischen Konföderation, war nicht minder wichtig, gerade auch für Christian Megert, der dort entscheidende Jahre verbrachte. Es bestand in Bern eine vitale Szene, die der zeitgenössischen Kunst zugewandt war und avantgardistische Akzente setzte. Hervorzuheben wäre unter anderem die „spirale“, die Anfang der 1950er-Jahre als „internationale Zeitschrift für junge Kunst“ gegründet wurde. Um einen knappen Hinweis auf deren Bedeutung zu geben: In Nummer 1 der Publikation veröffentlichte Eugen Gomringer mit „Ciudad“ ein Musterbeispiel konkreter Poesie. „Ciudad“ sollte das wohl berühmteste Gedicht Gomringers werden. Sie kennen es wahrscheinlich:
„avenidas// avenidas y flores// flores// flores y mujeres// avenidas// avenidas y mujeres// avenidas y flores y mujeres y// un admirador“

Das ist alles. Sechs spanische Wörter. Reduktion auf das Nötigste. Wie generell in der konkreten Kunst.

Die erste Ausgabe der „spirale“ kam 1953 heraus - da war Christian Megert 17 Jahre jung und, so sagte man wohl, Lehrling an der Kunstgewerbeschule. Im selben Jahr wurde die Galerie 33 in der Berner Gerechtigkeitsgasse eröffnet. Sie fungierte als einer der Orte, an denen sich die kulturell Aufgeschlossenen und an modernen Entwicklungen Interessierten trafen, also auch der junge Christian Megert. Ein weiterer dieser Orte war das fast schon legendäre „Café du Commerce“. Die soziale Durchmischung ging querbeet. Bürger, Beamte, Bohemiens, Handwerker und Hochschullehrer, Physiker, Ärzte, Theaterleute, Künstler kehrten dort ein. Es muss eine eindrucksvolle Intensität geherrscht haben. Wie meinte einmal Walter Maria Diggelmann, der sperrige, kritisch-wache Schriftsteller: „Das ‚Commerce‘ von damals war ein Familientreffpunkt. Da versammelte sich die Familie

ausserhalb der Familie.“³ Ähnliches kann man in Interviews oder Gesprächen mit Christian Megert hören.

Man muss sich das alles vergegenwärtigen, um wenigstens eine Ahnung davon zu erhalten, dass die Zeiten, in denen Megert seine künstlerische Position ausarbeitete, völlig andere waren als heute. Es gab noch keinen um sich greifenden Kunstbetrieb, kein ‚Betriebssystem Kunst‘, wie es manchmal heißt. Umso höher war der Stellenwert von Lokalitäten wie der „Galerie 33“ oder dem „Café du Commerce“. Hier wurde diskutiert, was Sache war, hier wurde Zukünftiges entworfen. Und das Neue war noch wirklich neu. Aber ich gehe auf die Berner Zeit nicht nur deshalb ausführlicher ein, weil sie für Christian Megert essentiell war, sondern weil ein direkter Bezug zu dieser Werkauswahl besteht. Die sieben Arbeiten, die an der - von Ihnen aus gesehen - hinteren Wand eine Reihe bilden, hat Megert in Angriff genommen, um für sich selbst etwas von den eigenen Anfängen noch einmal wach zu rufen und um aus heutiger Sicht, mit dem Gewicht langer Erfahrung ihre ästhetische Tragfähigkeit zu überprüfen.

In Bern hat Megert seine ersten Schritte Richtung Kunst unternommen, dort hat er seine spezifische Formensprache gefestigt und ausgebaut. Zunächst freilich hat er die Stadt verlassen. Nachdem seine Ausbildung an der Kunstgewerbeschule abgeschlossen war, zieht es ihn in die Welt - nach Berlin, Kopenhagen, nach Stockholm und dann: nach Paris. Paris ist damals noch der Brennpunkt aktuellen Kunstgeschehens, bevor New York diese Rolle übernehmen wird, und Megert wäre sicher länger in der französischen Metropole geblieben, hätte ihn nicht ein Ausweisungsbescheid ereilt. Der Algerienkrieg schlägt Ende der 1950er-Jahre in seiner Brisanz mehr und mehr auf die Politik durch. Davon sind nicht zuletzt Ausländer wie Megert betroffen. Die angespannte Lage in Frankreich zwingt den mittlerweile 23-Jährigen zur Rückkehr in die Schweiz, doch statt nun in depressive Lethargie zu verfallen, geht er's tatkräftig an. Wenn er nicht mehr im Zentrum künstlerischer Internationalität sein durfte, dann musste er die Wegbereiter des Neuen eben nach Bern holen:⁴ Er ist kaum zurück, da zeigt Christian Megert in der Galerie eines Kleintheaters eine Ausstellung mit dem anspruchsvollen Titel „Internationale Avant-Garde 1960“.⁵

Und er macht weiter, wobei er denen, die fortschrittliche Werke schufen, allemal als Gleichrangiger begegnet. Er unterhält enge Kontakte zur Gruppe ZERO, die von Heinz Mack und Otto Piene initiiert und alsbald zum Trio ergänzt wurde durch Günther Uecker, der ja hier in der Cadore als - inzwischen verstorbener - Freund der Galerie in Ehren

gehalten wird. 1961 schließt sich Megert ZERO an - jener künstlerischen Bewegung, deren Nukleus Mack, Piene, Uecker bildeten, die insgesamt jedoch eher eine lose Überzeugungsgemeinschaft als eine feste Gruppierung war.

ZERO ist keine Abkürzung - was man bei der Schreibweise mit Großbuchstaben vermuten könnte. Der Name, den Mack und Piene fanden, ist eine Anleihe am italienischen ‚zero‘ oder am englischen ‚zero‘. Nicht zu vergessen das ‚zéro‘ der Franzosen, die mit den Roulettetischen auch die Zero in den deutschen Sprachgebrauch importiert haben. Wenn die Kugel auf die Null rollt, dann fallen alle Einsätze an die Bank, dann herrscht *tabula rasa*. Die Analogie entspricht einem wesentlichen Anliegen der ZERO-Künstler: *tabula rasa* als Voraussetzung für die eigene Arbeit. Vollkommene Leere. Null. Absolute Unvoreingenommenheit als Basis freier Gedankenentfaltung, als Areal offener Gestaltungswege. Das galt auch in Hinblick auf die konkrete und konstruktive Kunst, die stellenweise drohte, dogmatisch zu werden. Mit ihr teilte man zwar die Ausrichtung auf rationale Methoden und die Nähe zu den Naturwissenschaften. Aber man wollte nicht beengt sein, war in Aufbruchstimmung, suchte nach Erweiterung der Handlungsfelder und visuellen Möglichkeiten. Gesteigertes Interesse richtete sich auf das Zusammenspiel von Licht, Raum und Bewegung.

Christian Megert hat hierfür in den Spiegeln das ideale Medium gefunden. Mit welchem Enthusiasmus, welchem Elan er es einzusetzen gedenkt, gibt sein Manifest zu verstehen, mit dem er sich 1961 zu Wort meldet. Bereits der erste Satz tönt wie Trompetenschall und Orgelauschen: „Ich will einen Raum bauen, einen Raum ohne Anfang und Ende, in dem alles lebt und zum Leben aufgefordert wird, der gleichzeitig ruhig und laut, unbewegt und bewegt ist.“⁶ Auf der ‚documenta 4‘ (nur eine der großen internationalen Ausstellungen, bei denen er vertreten ist) erhält er 1968 Gelegenheit, mit Hilfe von Spiegelflächen einen solchen „Raum ohne Anfang und Ende“ zu gestalten.

Spiegel wurden für Megert das Medium, das ihm auch erlaubt, den architektonischen Aspekten seines Arbeitens Geltung zu verschaffen. Megert wollte ursprünglich Architekt werden. Seine Berufung auf den Lehrstuhl für Integration Bildende Kunst und Architektur der Kunstakademie Düsseldorf im Jahr 1976 kam diesen nachhaltig virulenten Ambitionen entgegen. Er hat sich denn auch ausgiebig mit Kunst im öffentlichen Raum befasst; die Skulptur in dieser Ausstellung darf man da als prototypisch ansehen. Die Spiegelflächen sind beweglich, sollen bewegt werden, um das Raumerlebnis zu modulieren.

Eine Reihe solcher interaktiver Spiegelskulpturen entstand in den 1980er-Jahren; eine davon hat die Stadt Baden für ihr Freibad erworben, wo sie mit vier Metern Höhe und in leuchtendem Gelb einen imposanten Blickfang darstellt. Die Wirkung der Skulptur, die ja auf dem Gelände eines Schwimmbads steht, wird wie folgt beschrieben: „In Badehose und Bikini verschiebt sich die Wahrnehmung von der geometrischen Form der Skulptur auf die Form des eigenen Körpers.“⁷

Nun haben wir uns hier nicht in Bikini und Badehose versammelt, mögen die eingangs erwähnten Tulpen noch so sehr von Frühling und wärmeren Außentemperaturen künden. Darüberhinaus allerdings geschieht hier das gleiche wie im Freibad der Stadt Baden. Vor den Spiegelobjekten Megerts ist jede und jeder zugleich Subjekt wie Objekt des Betrachtens, jede und jeder betrachtet und wird wird betrachtet, ist im selben Moment Betrachtender und Betrachteter. Dabei bleiben die Mittel, die der Künstler einsetzt, klar erkennbar. Man kann sehen, wie die Werke aufgebaut sind, wie die einzelnen Elemente zusammengehen und sich wechselseitig beeinflussen. Im Œuvre von Christian Megert ist nichts spekulativ, aber manches spektakulär. Die Spiegel, die er einsetzt, verblüffen, aber sie bluffen nie.

Michael Hübl

ANMERKUNGEN

¹ Richard David Precht: Wer bin ich und wenn ja, wie viele?, Wilhelm Goldmann Verlag, München 2007

² zit. nach Margit Weinberg-Staber, Elisabeth Grossmann: Einführung, in: Regel und Abweichung, Katalog zur Ausstellung im Haus für konstruktive und konkrete Kunst Zürich, 25. Oktober 1997 bis 11. Januar 1998, S. 7-9, hier S. 7

³ s. hierzu Annemarie Bucher: spirale. Eine Künstlerzeitschrift 1953-1964, Verlag Lars Müller, Baden (Schweiz) 1990, S. 44f.

⁴ „Zurück in Bern fand ich meine alten Freunde von früher nicht mehr, alle waren sie weggezogen. Es war mir sehr schnell bewusst, dass wenn ich da etwas bewegen wollte, ich es selber in die Hand nehmen musste.“ - Ines Bauer: Interview mit Christian Megert, in: Retrospektive Christian Megert, Katalog zur Ausstellung der Stiftung für Konkrete Kunst und Design Ingolstadt und des Museums für Konkrete Kunst, 5. April bis 24. Mai 2009, S. 70-78, hier S. 74

⁵ wie Anm. 3, S. 43

⁶ Der Text ist in mehreren Katalogen abgedruckt, so auch in Retrospektive, wie Anm. 4

⁷ <https://www.kunstbulletin.ch/de/art/interactive-turning-doors>, zuletzt aufgerufen 19. Januar 2026