



**DER KÜNSTLER ALS RISIKO-EXISTENZ**

Für den gläubigen Christen ist das Leben hier unten Vorbereitung und Prüfung.

Das wahre Leben gewinnt er erst nach seinem Tod: Durch den Eintritt, genauer gesagt, durch die Rückkehr ins Paradies. Doch hat das Christentum seit Kant diesen prägenden Mythos nach und nach verloren.

**Noch** in der Renaissance und im Barock war das Wesen des Menschen durch Gottes Gebot bestimmt.

Seit aber der Tod Gottes verkündet worden ist (von Nietzsche am lautesten und leidvollsten, aber keineswegs von ihm allein), ist der Mensch gezwungen, sich immer wieder in eine ungewisse Zukunft zu entwerfen. Durch Gott war ihm der Sinn des Lebens gegeben; jetzt musste er ihn als einzelner selbst suchen. Diese Existenzweise, sich entwerfen zu müssen, ist gezwungenermassen mit einem Wagnis verknüpft. Kafka hat diese Risiko-Existenz, diese, wie er schrieb, «wahrhaft ungeheure Reise», in seine Parabel «Der Aufbruch» gegossen. «Du kennst also dein Ziel?», fragt der Diener seinen Herrn zum Abschied. Dessen Antwort: «Ich sagte es doch: „Weg-von-hier“, das ist mein Ziel.»

**Modellhaft** lebt der Künstler, der sich im Werk entwirft, eine solche Risiko-Existenz. Gewiss nimmt er auch Tradition und Wissen, das was er an der Akademie gelernt hat, in sein Werk hinein; aber zum Kunst-Werk wird es erst dadurch, dass er etwas Neues, Eigenes in dieses hinein legt. Enthielte es lediglich das Überkommene, in Regeln Fassbare, wäre es keine Kunst, sondern Handwerk.

**In** der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewann in den westlichen Ländern die Säkularisation einen neuen Schub, (die genau besehen bis heute nicht ganz abgeschlossen ist). Die Schweiz hat eine grosse Gestalt vorzuweisen, die der Säkularisation dichterische Verklärung zu verleihen vermochte: Gottfried Keller und seine Weltfrömmigkeit. Die letzte Strophe seines «Abendliedes» von 1849 endet im Ausruf:

Trink o Auge, was die Wimper hält  
Von dem goldnen Überfluss der Welt.

Dem christlich Gläubigen war es vergönnt, im Paradies Gott zu schauen, Keller, gleichzeitig wissend um seine Sterblichkeit, gab sich einer welt-seeligen Diesseitsbetrachtung hin.

Sehen, Schauen, der Blick, die Augen spielen im Schaffen des 66-jährigen Künstlers Michael Wyss eine bedeutende Rolle. Aber klare Verhältnisse, entweder die Sehnsucht nach dem Paradies, in dem der Christ die Herrlichkeit Gottes schauen wird, oder aber die Weltfrömmigkeit Gottfried Kellers, in dessen Augen, seinen «lieben Fensterlein», sich die Herrlichkeit der Welt spiegelt, soll man von ihm, dem postmodernen Künstler, nicht erwarten.

**Die** ersten Bildnisse im strengen Sinn des Wortes, die eine einmalige Individualität deutlich werden lassen, entstanden als Mumienporträts im 2. / 3. Jahrhundert nach unserer Zeitrechnung, im oasenartigen Seebecken von El Fayum in der Nähe von Kairo. Michael Wyss bezieht sich auf die Porträts von Fayum in einer Reihe um 2006 / 10 gemalten Bildern. Seine «Grosse Europäerin» beispielsweise nähert sich dem um 160 n. Chr. entstandenen «Mumienporträt eines Mädchens» auch in Einzelheiten an.

**Weiter oben** wurde es bereits angesprochen: Das allein dem Künstler Eigene verschmilzt mit dem, was sich dieser im Atelier des Lehrmeisters, später in der Akademie aneignen konnte. Ein unter solchen Bedingungen entstandenes Gebilde bezeichnen wir als Kunstwerk. Diese Kriterien seien auf die «Grosse Europäerin» von Michael Wyss bezogen. Das Beseelte, Sehnsüchtige des Blicks der jungen Römerin hat Wyss beibehalten, wenn auch um Grade gedämpft, entsublimiert; selbst den Ohrschmuck hat er, wiederum vergrößert, hinüber genommen, die Farbtonalität hat er hingegen gewechselt: bei der Römerin herrschen kühle, vornehme, duftige Schwarz und Blaugrau vor, bei der Fassung von Wyss lebendige Gelb, Braun und Rot. Trotz solcher malerischer Interpretationen erscheinen uns die beiden Frauen über die Jahrhunderte hinweg gleichsam als Schwestern.

**Michael Wyss** hat mit seinem Werk einen Schritt getan, der ihn nicht bloss als einen irgendwie modernen Maler, sondern als einen Maler der Gegenwart ausweist. Er hat über die «Grosse Europäerin» ein Netz von kleinen, farbigen Quadraten gelegt, als wäre sie digital aus Pixeln zusammengesetzt. Derart wird mit der «Grossen Europäerin» die grundsätzliche Frage gestellt: Gibt es einen fundamentalen Unterschied zwischen dem «realen», dem gemalten und dem digitalen Bild? Was überhaupt ist ein Bild?