

WOLFGANG KESSLER

Zwischenwelt



WOLFGANG KESSLER
Zwischenwelt

Die Stiftung

2014 | Öl auf Leinwand, 140 x 77 cm
Privatsammlung



Kleine Erwachsene

Wolfgang Kessler's Kinderporträts
Von Michael Stoeber



Kinderbildnisse sind ein klassisches Genre der bildenden Kunst. Sie haben eine lange, bis in die Antike zurückreichende Tradition und sind eng mit der Kultur- und Sozialgeschichte verknüpft. Die Darstellung von Kindern wird in den verschiedenen Perioden ihrer Entstehung stark vom Geist der Zeit beeinflusst. Schon immer war der Blick des Künstlers auf das Kind voll von Projektionen, in denen sich kollektive ebenso wie subjektive Vorstellungen, Normen und Fantasien spiegeln. Bis zum Ende des Mittelalters wird die Kindheit von der Gesellschaft gar nicht als eigenständige Lebens- und Entwicklungsphase angesehen.

Kinder werden nicht als Kinder, sondern als kleine Erwachsene betrachtet. Daher werden ihnen auch keine besonderen Bedürfnisse zugestanden. Sie werden wie Erwachsene gekleidet und in die Pflicht genommen. Die Ursachen dafür liegen in der Geschlossenheit der mittelalterlichen Sozialordnung und im starken Einfluss der christlichen Religion auf das Denken und Fühlen der Menschen. Jesus Christus, von Gott als Weltenretter und -herrscher gesandt, wird bereits bei seiner Geburt als außergewöhnlich und einzigartig wahrgenommen: Ein Kind, das schon in der Krippe Zeichen und Wunder bewirkt und als 12jähriger die Priester im Tempel belehrt und beschämt. Kein Wunder, dass ihn die Maler selbst als Baby in den Armen seiner Mutter eher als Erwachsenen denn als Kind darstellen. Nicht viel anders verfahren sie später mit höfischen Kinderbildnissen, in denen sie adelige Kinder als kleine Erwachsene porträtieren, beispielhaft Velazquez in seinem wundervollen Gemälde der königlichen Familie Felipe IV von Spanien, „Las Meninas“ (1656–57), oder Hans Holbein der Jüngere in seinem bestechenden Porträt „Edward VI als Kind“ (um 1538).

Die Renaissance entdeckt zwar das Kind als Sujet der bildenden Kunst, aber noch nicht als Repräsentant einer eigenen ontogenetischen Entwicklungsstufe. Das bleibt dem 18. Jahrhundert, dem Zeitalter von Vernunft und Aufklärung, vorbehalten. Vorausgegangen ist dem der ökonomische Aufstieg eines Welt zugewandten, intellektuellen Bürgertums. Großen Einfluss hat in jenen Jahren Jean-Jacques Rousseaus Buch „Emile oder über die Erziehung“ (1762), in dem der Autor darüber nachdenkt, durch welche pädagogischen Maßnahmen ein Kind am Besten zu einem „glücklichen“ und für die Gesellschaft „nützlichen“ Erwachsenen geformt werden

kann. Maler wie Jean-Baptiste Siméon Chardin setzen die Lehren Rousseaus ins Bild, zum Beispiel in „Das Kartenhaus“ (um 1735), und werden so zu Chronisten der bürgerlichen Familie und ihrer Kinder.

Die Entdeckung der Kindheit als Anfangsstadium der menschlichen Entwicklung führt dazu, dass die Denker jener Zeit das Kind unter ganz entgegen gesetzten Prämissen betrachten, was sie zu einer fundamental unterschiedlichen Anthropologie führt. Für die einen ist das Kind von Natur aus gut. Sie stellen es auf eine Stufe mit dem edlen Wilden, dem *bon sauvage*, von dem sie gleichfalls glauben, er sei gut und rein, unberührt und unverdorben von den Verlockungen einer ihn ansonsten korrumpierenden Gesellschaft, nicht ihrer Gier und Profitsicht unterworfen und somit frei von Arglist und Verstellung. Am Pointiertesten bringt Rousseau diese Position zum Ausdruck. „Es gibt,“ so schreibt er im „Emile“, „keine Arglist im menschlichen Herzen.“ Das Kind, das er als Ideal humanen Verhaltens sieht, lebt mit sich und der Natur im Einklang. Es verfügt zwar über kein großes Wissen, vermag auch noch nicht zu abstrahieren, ist aber ein Wesen, das ganz in der sinnlichen Wahrnehmung der äußeren Dinge und der „physischen Welt“ aufgeht. Es achtet nur auf das, was es im Augenblick erlebt und erfährt. Damit ist es glücklich und zufrieden. Planung und Vorsorge, Gedanken an die Zukunft, sind ihm fremd. Bedürfnisaufschub, eine Kernkompetenz bürgerlicher Gesellschaften, kennt es noch nicht. Es lebt „sorglos, unbedacht dessen, was kommen könnte, ganz und gar dem Augenblick hingegeben.“ Unschwer erkennt man hinter dieser Idylle Rousseaus Unbehagen an den sozialen Verhältnissen seiner Zeit und an der eigenen Entfremdung. Aber es gibt auch andere Stimmen, die den *status naturalis* in völlig anderer Weise sehen und deuten.

Die Rousseaus Gleichsetzung des Kindes mit einer paradiesisch gedachten Natur für völlig utopisch, wenn nicht gar für Unsinn halten und seine Lehre von der natürlichen Güte des Kindes verwerfen. Sie berufen sich dabei auf den britischen Staatstheoretiker und Philosophen Thomas Hobbes (1588). Er konnte bereits mit vier Jahren lesen, schreiben und rechnen und galt als Wunderkind. Über seine Geburt, die während des Angriff der spanischen Armada auf England vonstatten ging, schrieb er in seiner Autobiografie, seine Mutter habe Zwillinge geboren: „Me and Fear“. Möglicherweise gelangte

Hobbes durch die Prägung von politischer Unruhe und Krieg zu seinem negativen Menschenbild. In der Einleitung zu seiner Schrift „De Cive“ (1641), findet sich die berühmte Formel, der Mensch sei des Menschen Wolf. Homo homini lupus.

Deshalb muss er, von Natur aus schlecht und eigensüchtig, durch einen starken Staat in die Schranken verwiesen werden. Seitdem wandern das von Natur aus gute und böse Kind als Antipoden durch die Kunst- und Kulturgeschichte. Der Kunsthistoriker Michael Parmentier hat in einem lesenwerten Essay, „Ursprungsnähe und Zukunftsbezug“, die unterschiedlichen Positionen durch die subtile Analyse zweier Kinderporträts aus dem 18ten Jahrhundert herausgearbeitet. Die von Natur aus guten Anlagen des Kindes sieht er aus dem Porträt „Louis-Philippe-Joseph, Herzog von Montpellier, als Kind“ herausleuchten, das François Boucher 1749 malte. In ihm sitzt der kleine Herzog „in puppenhafter Kostümierung“ inmitten von Spielsachen, die ihn in ihrer verschwenderischen Fülle fast zu ersticken drohen. „Doch trotz der nahezu vollständigen Fesselung gelingt es der einfachen Natur des Kindes, dem Anspruch der verschwenderischen Draperie Paroli zu bieten.“ Mit wachen und lebendigen Augen schaut er aus der „toten Staffage“, als habe er nichts mit ihr zu tun. „Seine wahre Natur entzieht sich der Umklammerung.“ Ganz anders dagegen sieht das Porträt der Kindheit in „The Grey Children“ (1740) von William Hogarth aus.

Als Anhänger einer „pessimistischen Anthropologie“ offenbart sich dem Maler „die christliche Lehre von der Erbschuld des Menschen in einer ursprünglichen und naturgegebenen Grausamkeit des Kindes.“ Die Grey Geschwister, die kleine Mary mit ihrem älteren Bruder, dem fünften Herzog von Stanford, beide hübsch und niedlich, posieren in weißen Kleidchen vor barocker Kulisse. Sie amüsieren sich, ohne groß auf den Betrachter zu achten. Aber ihr Spiel ist befremdlich. Es besteht darin, ein junges, schreiendes Hündchen an den Hinterbeinen zu halten und in der Luft zappeln zu lassen. Eine gedankenlose Quälerei, die zeigen soll, dass „Grausamkeit Teil der kindlichen Natur“ ist. Die unterschiedliche Auffassung kindlichen Wesens in den beiden Gemälden bestimmt bis heute die Ikonografie des Kindes. Dem liebevollen, engelsgleichen und von Natur aus gutem Kind begegnen wir vermehrt in den Vorstellungen und Bildern der Romantik – der Dichter Friedrich Tieck grüßt es als „Propheten einer schönen Zukunft“ – wie in den Idyllen des Biedermeier-Malers Ludwig Richter. Je näher wir zeitlich an die Gegenwart heranrücken, desto stärker wird diese Auffassung konterkariert, sei es in den bösen Satiren von Wilhelm Busch oder in den kritischen Interventionen der Dadaisten und Surrealisten. Man denke nur an Max Ernst, der den kleinen Jesus von Maria vermöbeln

lässt oder an die vampartigen, verführenden Kindfrauen des Malers Balthus.

In den fotorealistisch genauen Gemälden von Wolfgang Kessler werden die Dichotomien, die sich bis heute um das Wesen des Kindes ranken, zusammen geführt. Hier ist das Kind nie nur das eine oder das andere, nie von Natur aus entweder gut oder böse, sondern tritt uns in ganz unterschiedlichen, widersprüchlichen und zum Teil auch provozierenden Rollen gegenüber. Das ist umso erstaunlicher, als es sich bei den Porträts des Malers um das Bild der eigenen Tochter Theresa handelt, zum Teil ergänzt von Bildern ihrer Freundinnen. Dass Künstler ihre eigenen Kinder porträtierten, ist in der Geschichte der Kunst nicht neu. Aber stets gilt es dabei, einen Balanceakt zu vollziehen, wenn diese Bilder nicht rein privat bleiben wollen. Sie müssen den Schritt vom Persönlichen ins Allgemeine vollziehen, damit sich Betrachter sich in ihnen wieder finden kann. Dabei wird das eigene Kind zum sich selbst überschreitenden Modell. Es reicht nicht, es ausschließlich als Gegenüber der väterlichen oder mütterlichen Liebe zu zeigen, sondern an seinem Beispiel müssen Grundbedingungen der menschlichen Existenz verhandelt werden. Voraussetzung dafür ist, dass dem Künstler das eigene Kind bis zu einem gewissen Grad fremd wird. Dass er es im Malakt nicht allein in den Kokon seiner Liebe und Zuneigung hüllt, die natürlich immer da sein dürfen und sollten, sondern dass es ihm zum Rätsel wird. So, wie es Gerhard Richter im Porträt seiner Tochter Betty beispielhaft vorgeführt hat, Marlene Dumas in der Darstellung ihrer sanft schlafenden Tochter Helena, Eberhard Havekost im Bild seines Sohnes mit Halloween-Maske oder Arnulf Rainer in den Foto-Übermalungen seiner Tochter Clara. Kessler hat Übung in solchen Abstraktionsakten, hat er doch bereits in frühen Werken seine damalige Freundin und Künstlerkollegin Sigrid Nienstedt in ganz unterschiedlichen Rollen auf seine Bildbühnen gestellt, um das Mysterium der vielen Gesichter eines Menschen, das Rimbaudsche „Ich ist ein Anderer“, dem Betrachter eindringlich vor Augen zu stellen. In jenen Bildern hat er den veristischen Gestus der Bilder durch die Wahl ihrer schwarzweißen Farbigkeit sowohl verstärkt im Sinne fotografisch dokumentarischer Glaubwürdigkeit als auch hinsichtlich ihres Realismus verfremdet. Bei den Porträts seiner Tochter intensiviert er ihren realistischen Gestus durch die Wahl der Farbe, wobei die Künstlichkeit der Inszenierung durch die bühnenartige Kulisse und den schwarzen Hintergrund stets sichtbar bleibt.

In welchen Rollen zeigt Kessler seine Tochter? Das wird bestimmt durch den Symbolgehalt der Objekte, die er ihrem Porträt beigibt und die als Requisiten ihren Auftritt ganz unterschiedlich orchestrieren. Sie steuern unsere Wahrneh-

mung seiner kleinen Protagonistin und sorgen dafür, dass sie wie von selbst zur Heldin kleiner Geschichten wird, die dem Betrachter bei ihrem Anblick einfallen. Damit begibt sich Kessler in eine Tradition bildlichen Erzählens über Symbole, die so alt ist wie die Malerei selbst. Von Anfang an gilt für sie das Prinzip des *aliquid stat pro aliquo*. Im Grunde gilt es nicht nur für die Objekte, die im Bild als Symbole fungieren, sondern für die Malerei selbst. Wenn Kessler seine Tochter in „Die Begleitung“ (2013) zeigt, wie sie ein gefährliches Klappmesser umarmt, das größer ist als sie selbst oder wie sie in „Der Entschluss“ (2013) einen Wurfstern festhält, der ihr vom Boden bis zum Bauchnabel reicht, wenn er also die ihr als Requisiten beigegebenen Objekte extrem vergrößert und ihnen so eine enorme Bedeutung zuschreibt, dann sorgen seine Werke, wie es bis heute immer wieder geschieht, für erhebliche Aufregung und Irritation. Festzuhalten bleibt dabei, dass die genannten Gemälde die ersten in einer ganzen, in sich differenzierten Serie sind, an der er bis heute arbeitet. Sie stellt also eine Art work in progress dar, die der Katalog dokumentiert. Das Klappmesser in „Die Begleitung“ ist unterschiedlich konnotiert. Man denkt bei seinem Anblick fast reflexartig an die Ausrüstung von Auftragskillern oder an Straßenkämpfe zwischen rivalisierenden Gangs.

Berühmte Beispiele aus bekannten Filmen fallen einem dazu ein. Roman Polanski in der Rolle des Mannes mit dem Messer in seinem eigenen Film „Chinatown“, wie er dem Detektiven Jake Gittes, gespielt von Jack Nicholson, den linken Nasenflügel aufschlitzt, um ihn von weiteren Nachforschungen abzuhalten. Oder James Dean in der Rolle eines unangepassten, aufsässigen Jugendlichen, der in dem Film „Denn sie wissen nicht, was sie tun“ (Im Original: Rebel without a Cause) auf dem Plateau der Sternwarte seiner Schule einen gefährlichen Kampf mit seinem Klassenkameraden Buzz austrägt. Darüber hinaus ist das Messer in der Freudschen Terminologie auch ein phallisches Symbol par excellence. Was in Kesslers Gemälde durch seine vertikale Position, in einem anderen Werk mit dem Titel „Das Vertrauen“ durch seine leicht diagonale, aber immer noch aufrechte Stellung, quasi im Arm von Kesslers Tochter, betont wird. Die Titel beider Gemälde, vor allem des letzteren, sind indes eher positiv besetzt und stellen sich damit quer zu unserer ersten Einschätzung des Messers als gefährliche Waffe.

Die Besetzung des Messers als phallisches Symbol verweist auf Sigmund Freuds Traumtheorie und seine Studien zur Sexualtheorie. Letztere beschreiben den Menschen als ein von Geburt an sexuelles Wesen. Seine psychosexuelle Entwicklung vollzieht sich nach Freud in drei unterschiedlichen Abschnitten, der oralen, analen und polymorph perversen (sic!) Phase. Die Begriffe lassen jenseits ihrer Wissenschaftlichkeit nicht von ungefähr auch an das Vokabular sexueller Aberrationen denken. Sie sind mit der Vorstellung kindlicher Unschuld ebenso

wenig in Übereinstimmung zu bringen wie Freuds Psychoanalyse. Die macht den Menschen zum Schlachtfeld, auf dem Es und Über-Ich sich erbitterte Kämpfe liefern, in denen die Genese des Ichs sich vollzieht und damit unser aller Entwicklung zum moralischen oder amoralischen Menschen. So schillernd die Bedeutung des Messers ist – es kann eine Waffe des Angriffs oder der Verteidigung, der Durchsetzung von Recht oder Unrecht, ein Nutzen stiftendes wie Schaden zufügendes Instrument sein –, so ambivalent sind auch die Bilder Kesslers In Hinsicht auf die Porträtierung seiner Tochter, die in den Gemälden zur Stellvertreterin vieler wird. Wenn die Titel der Bilder vom Messer als „Begleiter“ sprechen und „Vertrauen“ reklamieren, dann wird es zu nichts weniger als zu einer Metonymie für das Leben selbst, das irgendwann einmal, ob wir wollen oder nicht, für uns alle wild und gefährlich ist. Das zu sehen und zu verstehen und sich darauf einzustellen, ist nichts Geringeres als eine Initiation und von der vor allem sprechen die Bilder. Wie der Ninjastern, der in der Nähe und Nachbarschaft von Theresa ebenso provokant wirkt wie das Messer. Auch er ist ambivalent. Harmloses Spielzeug auf der einen Seite, ein Stern dazu, der an Märchenhaftes erinnert, und zugleich eine gefährliche Waffe, mit der die Ninjas, so hießen im alten Japan Krieger und Kriegerinnen gleichermaßen, ihre Gegner wie mit einem Pfeil oder Wurfmesser niederstrecken.

Die Ambivalenz in Kesslers Bildern funktioniert auf vielen Ebenen, immer jedoch auf einer: Der erste Impuls des Betrachters ist es, die anrührende Gestalt ihrer Protagonistin als rein und unschuldig zu verstehen, was durch den Charakter der sie umgebenden Symbole oft genug in Frage gestellt wird. Da obwaltet eine Ambivalenz, wie wir sie auch durch den furiosen Auftakt von David Lynchs Film „Blue Velvet“ kennen, in dem die Sonnen beschienene Idylle einer amerikanischen Kleinstadt zum düsteren Alptraum wird, als die Kamera durch das satte Grün eines Vorgarten in dunkles Erdreich vorstößt und dort Schmutz und Sünde, Gier und Gewalt, Tode und Verderben entdeckt.

Unter dem Aspekt der Initiation und damit eines Probedhandelns, welches das Kind auf sein Erwachsenendasein vorbereitet, sind auch die Bilder Therasas mit Pferdemotiven zu verstehen. Pferde, wir wissen es, werden von jungen Mädchen geliebt. Der Umgang mit ihnen lehrt nicht nur, Verantwortung für ein lebendes Wesen zu übernehmen, sondern stärkt auch enorm das Selbstbewusstsein des Kindes durch das Erlebnis, diese großen, starken und schönen Tiere lenken und leiten zu können. Dahinter tritt eine mögliche sexuelle Bedeutung wahrscheinlich eher zurück, obwohl sie nicht gänzlich auszuschließen ist. Wenn Kessler in seinen Bildern Attribute des Reitens wie Helm und Gerte hervorhebt, betont er das kindliche Dirigat. An dessen Ernst radiert er indes auch wieder ein we-

nig, wenn der Helm in seinen Inszenierungen gelegentlich zum Luftballon wird, wodurch der Künstler das eher Spielerische der equestrierten Unternehmung betont. Beide, Helm wie Ballon, treten in „Die Gemeinsamkeit“ (2014) auf, ein Gemälde, in dem Kessler Theresa mit sich selbst konfrontiert, er gewissermaßen einen Zwilling aus ihr macht. Diese Verdoppelung lässt das Pferdethema insofern hinter sich, als es ganz generell die Identitätsfrage stellt, die wichtiger Teil des Erwachsenwerdens ist und sich üblicherweise mit fundamentalen philosophischen Überlegungen verbindet: Wer bin ich? Woher komme ich? Wohin gehe ich? Etc. Diese Identitätsproblematik zieht sich im Grunde durch die ganze Porträtserie. Sie bestimmt auch die Bilder, die mit weiteren Attributen aus dem Sektor des Sports arbeiten, zum Beispiel, wenn sich Theresa – und ihre Freundinnen – Fahrradhelme wie Fechtermasken vor das Gesicht halten. Sie setzen damit eine Dialektik des Verbergens und Enthüllens in Gang, die uns auch noch in weiteren Scharaden der Tochter begegnen wird.

Einerseits verschwinden die jungen Protagonistinnen hinter ihren Masken, sie werden als Person und Individuum undeutlich, ja, lösen sich in gewissen Sinn hinter ihnen auf. Andererseits zeichnen sie mit ihnen ein Wunschbild von sich, das sich durch die Anmutung der Fechtermaske symbolisch manifestiert. Mit ihr stellen sie sich als mutig und stark dar wie Theresa in „Die Aneignung“ (2014). Und damit als Menschen, die das Leben bezwingen möchten, wie Fechterinnen und Fechter ihre Gegner besiegen wollen. Der Titel verweist sehr schön auf eine erhoffte, magisch animistische Kraftübertragung durch das Objekt, wie sie für kindliches Probandeln häufig charakteristisch ist.

Ein weiteres Requisit aus dem vorgenannten Bereich ist das rote Sprungseil aus dem Boxsport, das Theresa abwartend, und über ihre Schultern geschlungen, in den Händen hält. Es sieht aus wie für den Moment in der Bewegung eingefroren und betont die Herkunft dieser Malerei aus der Fotografie. Nicht nur in ihrem realistischen Gestus, sondern auch, was die Vorlagen der Gemälde angeht, die immer auf Fotografien des Künstlers basieren. Fotografien, die er gelegentlich für sich allein als Werke aus eigenem Recht ausstellt. Theresa schaut in höchsten Maße konzentriert vor sich auf den Boden. Ein Blick von surrealer Ambivalenz, als habe sie das Seil völlig vergessen oder bereite sich im Gegenteil darauf vor, es in der nächsten Sekunde zu benutzen. Ein Seil, genauer eine Wäscheleine, fungiert auch in dem Gemälde „Die Stiftung“ (2013). Es türmt sich auf dem Kopf von Theresa und erinnert in seinem wirren Aufbau, spielerisch verfremdet, vage an das Motiv des Hauptes der Medusa, an ihr Haar aus züngelnden Schlangen, bei deren Anblick jeder Mann angeblich zu Stein erstarrte. Demgegenüber steht die aus blauen Legosteinen gebaute Basilika, die sie

in Händen hält und die sie im Sinne des Titels als Stifterin ausweist. Auch dieser historische Rückgriff in die Kunstgeschichte ist, wenn man so will, eine spielerische Einübung in die Rolle der Erwachsenen.

Versteht man unter Stiftern doch Menschen, die mit ihrem Geld ein Stift gegründet, ein Bauwerk oder Altarbild finanziert haben, wobei es früher nicht unüblich war, die Stifter mit in den von ihnen kommissionierten Gemälden darzustellen, wie man es in den Bildern von Gentile da Fabriano, Jan van Eyck oder Giovanni Bellini sehen kann. Von eher surrealer Präsenz sind Werke, in denen Kessler in symbolischer Weise mit Verpackungsmaterialien operiert. Zum Teil erinnern sie an Mythen und Märchen wie in „Das Geschenk“ (2014), in dem Teile der goldenen Folie, die Theresa in Händen hält, als habe sie gerade etwas ausgepackt, wie Sterne vom Himmel regnen. Wir beobachten hier zugleich eine schöne Verkehrung, in der das Marginale, die Verpackung, zur Hauptsache wird, zum eigentlichen Geschenk. In einem weiteren, surreal grundierten Gemälde, „Der Auftritt“ (2014) sehen wir Theresa mit roten, aufgeblasenen Schwimmflügeln an den Armen unter einer transparenten Folie. Hier wirkt sie selbst wie ein Geschenk, was zu widersprüchlichen Assoziationen führt. Sie betreffen den ganzen Auftritt, welcher der Lust an der Verkleidung nachgibt, ohne in einer Fiktion aufzugehen, in der sie vollends zu einer anderen wird.

Eine weitere Werkserie erweitert die Scharaden, Rollenspiele und Kostümierungen auf die vor dem jungen Mädchen liegende Aufgabe, in naher Zukunft einmal Frau und vielleicht auch Mutter zu sein. Wie in Erwartung und Vorwegnahme des Kommen schaut sie in „Die Vermutung I“ (2015) älter aus als sie tatsächlich ist. Bei der Wahl der Requisiten hat das Gemälde Anleihen bei klassischen Mariendarstellungen genommen. Rot und Blau, die traditionellen Farben der mittelalterlichen Madonna dominieren in ihm. Blau ist die Farbe der Folie, die Theresa als Umhang dient, rot die Rose, die sie an ihrem Kleid trägt. In „Die Vermutung II“ (2015) hat Kessler, als habe er mit dem Fotoapparat gemalt, dasselbe Motiv wie mit einem Zoom etwas näher an sich und den Betrachter herangebracht. In „Die Gabe“ (2015) hält Theresa, selbst von Licht übergossen, als habe nicht ihr Vater, sondern Georges de la Tour sie gemalt, eine bunte Lichterkette in Händen. Sie erinnert an die vielen Feste zu Ehren der Santa Lucia. Jene Heilige, die einst mit Lebensmittel in den Händen und einer Krone aus brennenden Kerzen auf dem Kopf, um sich in den dunklen Katakomben von Syrakus orientieren zu können, verfolgten Christen zu essen brachte und für ihren Glauben als Märtyrerin starb. In „Die Absicht“ (2015) macht sie das Tuch aus goldener Folie, das sie über ihren Kopf gezogen hat, zur jungfräulichen Braut.

In „Die Veränderung“ (2015) sieht sie in einer Art Burka aus weißem, halb transparentem Schleierstoff aus wie eine verhüllte Muslima, und in „Die Fortsetzung“ (2015) erinnert sie mit ihrer schwarzen Wollmaske über dem Gesicht an Demonstranten, Bankräuber und Terroristen, auch wenn der die Seh-schlitzte fehlen. Das sind viele Rollen für ein kleines Mädchen. Kesslers Tochter hat es geschafft, sie mit großer Präsenz und bewundernswerter Geduld zu übernehmen. Sie sind gegensätzlich und widersprüchlich und nicht nur schön. Schuld und Unschuld, Gut und Böse gehen in den Bildern eine oft beunruhigende und irritierende Symbiose ein. Sie erinnern uns mit großer Eindringlichkeit daran, dass weder das Kind noch der erwachsene Mensch von Natur aus gut oder böse sind, wie man im 18. Jahrhundert dachte.

Es ist eher so um uns bestellt, wie Ernst Bloch einmal schrieb: „Ich bin, aber ich habe mich nicht. Deshalb werden wir erst.“ Dieser Prozess des Werdens kann auf vielerlei Weise geschehen. Am Sichersten aber, indem wir uns den vielen Gesichtern von Welt und Wirklichkeit in jeder Gestalt zuwenden und sie verstehen lernen. Aus ihnen besteht das Leben, und sie zu kennen, heißt das Leben erkennen, um es in der Folge vielleicht ein wenig besser meistern zu können.



Der Auftritt

2014 | Öl auf Leinwand, 140 x 77 cm
Privatsammlung





Die Frage
2013 | Öl auf Leinwand | 140 x 77 cm



Die Begleitung

2013 | Öl auf Leinwand | 140 x 77 cm
Privatsammlung



Der Entschluss

2013 | Öl auf Leinwand | 140 x 77 cm
Privatsammlung



Die Balance

2013 | Öl auf Leinwand | 140 x 77 cm
Privatsammlung



Die Dressur

2013 | Öl auf Leinwand | 140 x 77 cm
Privatsammlung



Die Bestimmung

2014 | Öl auf Papier auf MDF | 65 x 53 cm



Die Vermutung (2)

2015 | Öl auf Leinwand | 65 x 53 cm





Die Vermutung

2015 | Öl auf Leinwand | 140 x 77 cm



Die Einsetzung

2015 | Öl auf Leinwand | 50 x 65 cm



Die Gefährten

2014 | Öl auf Leinwand | 170 x 125 cm
Privatsammlung





Die Gemeinsamkeit

2014 | Öl auf Leinwand | 140 x 155 cm
Privatsammlung





Die Aneignung

2014 | Öl auf Leinwand | 140 x 77 cm



Die Veränderung

2014 | Öl auf Leinwand | 140 x 77 cm



Die Vorbereitung

2014 | Öl auf Leinwand | 140 x 77 cm



Das Vertrauen

2014 | Öl auf Leinwand | 140 x 77 cm
Privatsammlung



Das Geschenk

2014 | Öl auf Leinwand | 140 x 77 cm
Privatsammlung



Springer (rot)

2010 | Öl auf Leinwand | 75 x 160 cm
Privatsammlung



Springer (grün)

2010 | Öl auf Leinwand | 75 x 160 cm
Privatsammlung



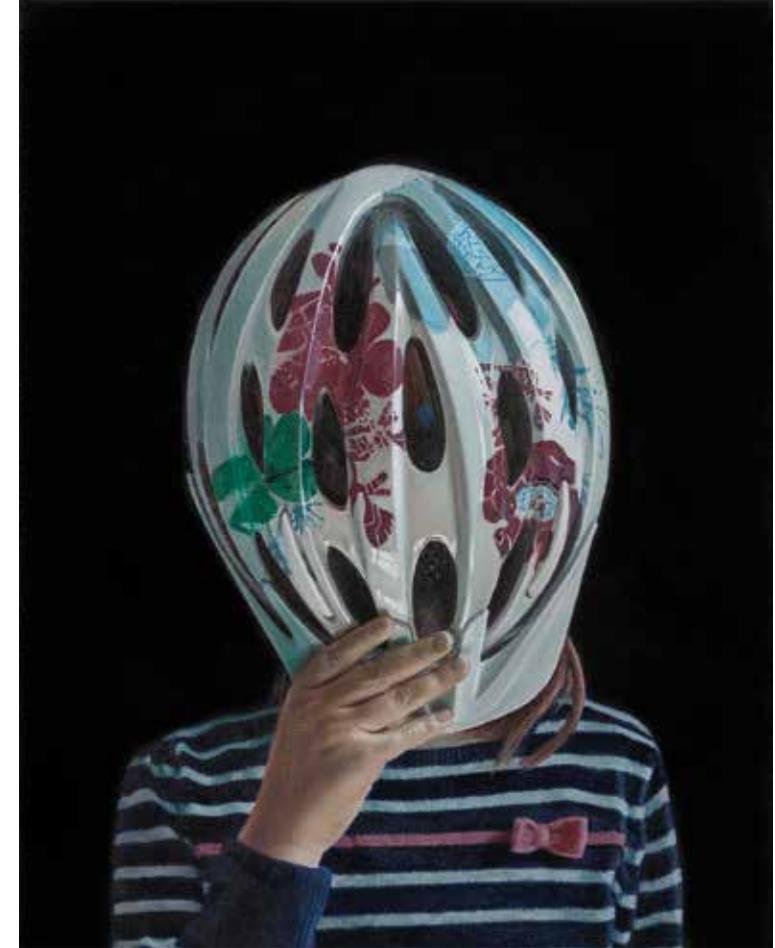
Springer (weiß)

2010 | Öl auf Leinwand | 75 x 160 cm
Privatsammlung



Portrait F

2014 | Öl auf Leinwand | 50 x 40 cm



Portrait H

2014 | Öl auf Leinwand | 50 x 40 cm



Portrait L

2014 | Öl auf Leinwand | 50 x 40 cm



Portrait T

2014 | Öl auf Leinwand | 50 x 40 cm



Portrait V

2014 | Öl auf Leinwand | 50 x 40 cm

Wolfgang Kessler

1962
geboren in Hannover

1982–1987
Studium der Freien Kunst an der Hochschule
für Bildende Künste Braunschweig

1988
Meisterschüler bei Ben Willikens

1991–1992
Lehrauftrag an der HBK Braunschweig

1995
Preis der Hermann-Haake-Stiftung, Stuttgart

1998
Stipendium der Studienstiftung des Deutschen Volkes
für das Deutsche Studienzentrum Venedig

2002
Stipendium für das Internationales Künstlerhaus
Villa Concordia Bamberg

2003
Arbeitsstipendium des Landes Niedersachsen

2004
Teilnahme am Internationalen Symposium
für zeitgenössische Kunst in Baie-St.-Paul, Québec

2005
Gastatelier in der Villa Romana, Florenz

Lebt und arbeitet in Detmold und Lemgo



Einzelausstellungen

(Auswahl)

2000

„Zwischenräume“:
Galerie Eva Poll, Berlin
Galerie Axel Thieme, Darmstadt
Galerie im Osram-Haus, München
Galerie Ahlers, Göttingen

2002

Galerie GIST, Brummen, Niederlande (mit HJ Dobliar)
Galerie Werner Klein, Köln

2003

Niederrheinischer Kunstverein, Wesel
Galerie Carol Johnssen, München
Galerie Eva Poll, Berlin (mit Franziskus Wendels)
FFFZ Kulturforum, Düsseldorf

2004

Galerie Schwind, Frankfurt/Main

2005

Kunstverein Siegen
Galerie Werner Klein, Köln (mit Gerd Wiedmaier)

2006

Galerie de Bellefeuille, Montréal
Galerie Carol Johnssen, München (mit Nol Hennissen)
Künstlerhaus Villa Concordia, Bamberg
„zwischenraum“, Galerie GIST, Brummen, Niederlande

2007

„Konvoi“, Galerie Leuenroth, Frankfurt/Main

2009

Galerie de Bellefeuille, Montréal

2010

Kunsthaus Hannover (mit Frank Hoffmann)
UBR Galerie Ulrike Reinert, Salzburg

2011

Galerie Carol Johnssen, München
Galerie Ahlers, Göttingen

2012

Galerie Gudrun Fuckner, Ludwigsburg
(mit Nol Hennissen)

2013

„Diorama“, Städtische Galerie Eichenmüllerhaus,
Lemgo
Galerie Carol Johnssen, München

2015

Kunsthaus Hannover

2016

Galerie Carol Johnssen, München

Ausstellungsbeteiligungen

(Auswahl)

2000

„Besondere Kennzeichen: Malerei“, Kunsthalle
Exnergasse, Wien
Galerie Mario Sequeira, Braga, Portugal
„Besondere Kennzeichen: Malerei“, Kunststiftung
Poll, Berlin
„Stadt~Landschaft~Fluss“, Neuer Kunstverein
Aschaffenburg
„Ein Treppenhaus für die Kunst VI“, Ministerium
für Wissenschaft und Kultur, Hannover

2001

„wie gemalt“, Kunstverein Göppingen

2002

„wie gemalt“, Städtische Galerie Neunkirchen
„Salon Salder 2003 – Neues aus niedersächsischen
Ateliers“, Salzgitter

2003

„Ar(t)chitecture“, Galerie Carol Johnssen, München
Künstler des 22. Symposiums für zeitgenössische
Kunst, Centre d’art, Baie-St.-Paul, Québec
„Panorama“, 82. Herbstausstellung niedersächsischer
Künstler, Kunstverein Hannover
„Alles Malerei“, Galerie Werner Klein, Köln

2004

„Face to face“, Galerie Carol Johnssen, München

2005

„pelemele“, Galerie Leuenroth, Frankfurt/Main

2006

„Full House“, Galerie Carol Johnssen, München
„zug um zug 07“, Kunstpreis der Sparda Bank,
Hannover

2007

„Who is who“, Galerie Carol Johnssen, München 2008

2008

„Drei“, Galerie Leuenroth, Frankfurt/Main
20 Jahre Galerie Schwind, Frankfurt/Main und Leipzig
„Kühle Analysen“, Kunstmuseum Celle

2009

„Salon Salder 2009 – Neues aus niedersächsischen
Ateliers, Salzgitter

2011

„Unschärf – nach Gerhard Richter“, Hamburger Kunst-
halle

„Fortuna“ – 5 Jahre Galerie Leuenroth, Frankfurt/Main
„sidebysidebyside“, Galerie Johnssen, München

2012

„Alles fließt – unterwegs“, Kunstverein Buchholz/
Nordheide

2014

Artverwandte, Galerie Carol Johnssen, München
(mit Ben Willikens, Anke Doberauer, Sigrid Nienstedt,
Nol Hennissen et al)

Ben Willikens/ Sigrid Nienstedt/ Wolfgang Kessler,
Galerie Ahlers, Göttingen

2015

Trans-Form, Städtische Galerie Fruchthalle Rastatt
(mit Ben Willikens, Anke Doberauer et al)

Impressum

Herausgeber
Kunsthaus Hannover
Striehlstr. 8
30159 Hannover
Telefon: +49(0)511 388 75 58
Fax: ++49(0)511 388 75 59
www.kunsthaus-hannover.de

Auflage
500

Text
Michael Stoeber, Hannover

Grafische Gestaltung und Satz
grafikdesignbuero | Andrea Kraemer, Detmold

Fotografie und Reproduktion
Rolf Hellmeier, Lemgo
Roland Schmidt, Hannover
Galeriefoto: Roland Schmidt, Hannover
Atelierfoto: Rolf Hellmeier, Lemgo

Gesamtherstellung
Druckerei Hartmann GmbH & Co. KG
Weidendamm 18
30167 Hannover

© 2016 für den Text beim Autor
© 2016 für die abgebildeten Werke VG Bild-Kunst, Bonn

