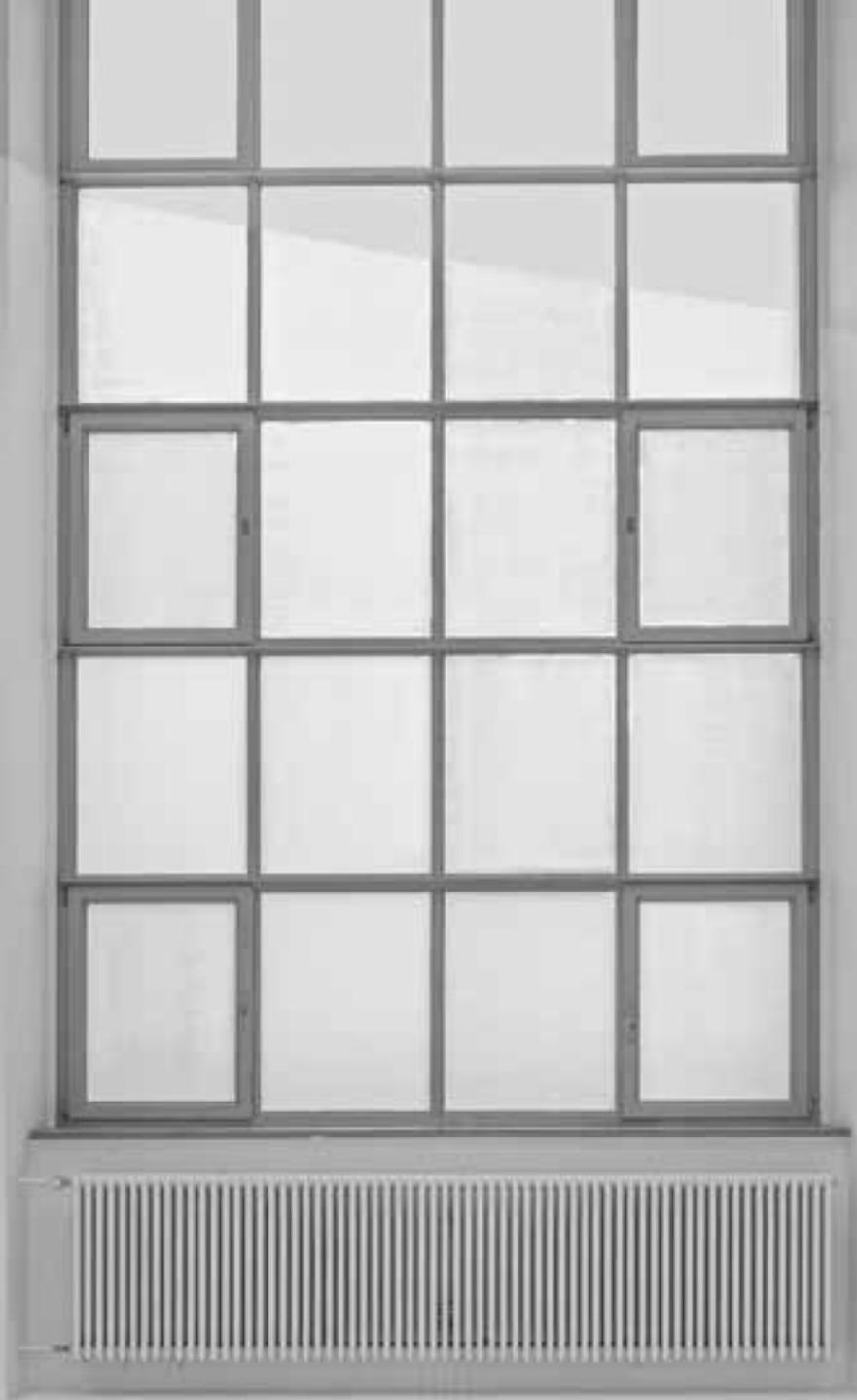


DIOSKUREN



DIOSKUREN

Projektkooperation zwischen der Akademie der Bildenden Künste München [Klasse Prof. Anke Doberauer] und dem Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München [Masterseminar von Prof. Dr. Burcu Dogramaci]

Herausgegeben von Anke Doberauer, Burcu Dogramaci und Eva Blanché

Der Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung *Dioskuren* in der Galerie der Künstler des Berufsverbands Bildender Künstler BBK München und Oberbayern e.V. | www.klasse-doberauer.de

06. bis 21. Juni 2014

Ausstellung: Anke Doberauer
Mitarbeit: Eva Blanché

Diese Publikation ist hervorgegangen aus einer Kooperation zwischen der Akademie der Bildenden Künste München [Prof. Anke Doberauer] und dem Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München [Prof. Dr. Burcu Dogramaci].

AKADEMIE DER
BILDENDEN KÜNSTE
MÜNCHEN




Herausgeberinnen: Anke Doberauer, Burcu Dogramaci, Eva Blanché

Konzeption, Organisation, Redaktion:

Anke Doberauer / Eva Blanché [Bild], Burcu Dogramaci [Text]

Mitarbeit Textkorrektur: Amelie Kleiner, Iris Nocker

Grafische Gestaltung: Eva Blanché

Projektsteuerung: Eva Blanché

Umschlagabbildung: Brigitte Stenzel

Fotonachweis: Archive der Künstler | der Klasse Anke Doberauer, außer:
S. 80–83: Walter Bayer, S. 106–109: Domink Schuberth, S. 110–113: Ivan Baschang, S. 116–123: Verena Högler, S. 126–129: Ivan Schmidt

Copyright: Autorinnen, Künstler und Fotografen

Druck: Tutte Druckerei GmbH, Salzweg

Bindung: Buchbinderei Siegfried Loibl, Salzweg

Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen. Für die Verwertungsrechte der Abbildungen und Abbildungsvorlagen im Sinne des Urheberrechts sind die Autorinnen und Autoren jeweils selbst verantwortlich.

© 2014 Dietmar Klinger Verlag, Passau

ISBN 978-3-86328-128-1

Alle Rechte vorbehalten.
Printed in Germany

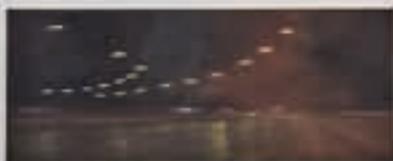
Folgende Seiten:

Ausstellungsmacher (12. bis 16. Februar 2014), Abschlussausstellung des *Dioskuren*-Seminars, Klasse Anke Doberauer, Akademie der Bildenden Künste München [AdBK]

Ausstellende KünstlerInnen: Blanca Amorós, Uli Ball, Jiyun Cheon, Stefanie Hubner, Hanne Kroll, Analia Martínez, Ana Pusica, Manuel Rumpf, Ivan Schmidt, Tom Schulhauser, Brigitte Stenzel, Lydia Thomas, Antoinette von Saurma, Adrian Wald, Yih-Han Wu









Inhaltsverzeichnis

- 11 Burcu Dogramaci | Anke Doberauer
Dioskuren. Zwei Einleitungen
- 13 Claudia Leonore Kreile
Ästhetisch unästhetisch | Opposites attract – Ambivalenzen der menschlichen Existenz im Werk von BLANCA AMORÓS
- 19 Sophia Plaas
Es bleibt eine Frage der Formulierung. Eine Ausstellung von ULI BALL oder: In der Wunderkammer des Alltäglichen
- 25 Sarah Louisa Henn
Unter Verpackung: Ein Spiel zwischen folienbedeckter Unschuld und objektivierenden Gewaltfantasien bei JIYUN CHEON
- 31 Anna Härdtlein
Parallelwelten – Die relationalen Naturräume von STEFANIE HUBNER
- 37 Karolin Nirschl
Blick-Wechsel – oder: bitte nicht füttern? Perspektiven auf die Authentizität der Tiernatur bei HANNE KROLL
- 43 Sarah Kremser
Die Umkehrung des Sichtbaren. Raum und Illusion im Werk von ANALÍA MARTÍNEZ
- 49 Mira Naß
Who's afraid of pink? Zu Farbe und Körperbild bei ANA PUSICA
- 55 Katharina Rost
Zwischen A und B. Visualisierung von Zeit – Werke von MANUEL RUMPF
- 61 Iris Nocker
Die stille Wucht. ANTOINETTE VON SAURMA als Zeichnerin
- 67 Jennifer Hinsch
Das Spiegelbild – Abbild oder Trugbild in den *Mirrors* von IVAN SCHMIDT?
- 73 Sabrina Pflüger
TOM SCHULHAUSER – Ins Netz gegangen
- 79 Linda Walter
Ikonographie der Wirklichkeit. Arbeiten von BRIGITTE STENZEL
- 85 Laura Lang
Flüsternde Baumpilze, schweigende Menschen. Zum Mensch-Ding-Verhältnis in den Arbeiten von LYDIA THOMAS
- 91 Jutta Radomski
Wer schreit, hat Recht. Zur Bildsprache im Frühwerk von ADRIAN WALD
- 97 Maria Tischner
Maskerade – Die subtile Porträtmalerei von YIH-HAN WU
- 103 Irma Petraityte-Luksiene
„Maler und Lackierer und Kurator. Der Künstler ist alles.“ Ein Gespräch mit Studierenden der Klasse Anke Doberauer
- 106 Eva Blanché
Projekte der Klasse Anke Doberauer 2010–2013
- 126 **Kurzbiografien**
- 130 **Dank**



Dioskuren. Zwei Einleitungen

Kreative Allianzen prägen die Perspektiven auf die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart: Die amerikanische Kunsttheoretikerin Lucy Lippard begleitete über viele Jahre hinweg das Schaffen des Konzeptkünstlers Sol LeWitt, die Texte von Clement Greenberg flankierten die künstlerische Produktion des abstrakten Expressionisten Jackson Pollock, und Benjamin Buchloh schreibt seit zwanzig Jahren kontinuierlich über den Maler Gerhard Richter. Die TheoretikerInnen und Kunstproduzenten gehörten und gehören zumeist einer Generation an, bisweilen trennen sie lediglich wenige Lebensjahre. Schreibend wird über lange Zeit die Werkgenese und das Schaffen der künstlerischen ‚Partner‘ verfolgt und kritisch analysiert. So basieren die Texte von Lippard auf einer andauernden, intensiven Auseinandersetzung mit Künstlern und Künstlerinnen ihrer Zeit, ihren Werken und Konzepten. Erst dadurch könne, so Lippard, ein Dialog entstehen – „a dialogue between artist and critic, work and words“.¹

Ein ganz ähnliches Beziehungsgeflecht zwischen Werken und Worten, jungen KunsthistorikerInnen und KünstlerInnen intendiert ein Projekt zwischen dem Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München und der von Anke Doberauer geleiteten Klasse für Malerei an der Akademie der Bildenden Künste: Wie die Dioskuren Kastor und Pollux, die himmlischen Zwillinge und Söhne des Zeus, deren Standbilder vor der Akademie stehen, bildeten über mehrere Monate Studierende der Kunstgeschichte und der Malerei unzertrennliche Paare auf Zeit. In seinen Metamorphosen beschreibt Ovid die Dioskuren als zwei göttliche Gestalten, Söhne der von Zeus verführten Leda und Brüder der schönen Helena, die später als Sterne vom Firmament leuchten sollten: „Die Zwillingbrüder Kastor und Pollux, die damals noch nicht unter die Sterne versetzt waren, boten beide einen herrlichen Anblick, ritten beide auf schneeweißen Rossen, schleuderten beide die spitzen Speere mit zitternden Schäften.“²

Das Titelbild des vorliegenden Katalogs zeigt das Sternbild der Zwillinge als Symbol des in unserer Projektkooperation formulierten Gedankens der Zweiheit: Seit Oktober 2013 arbeiteten die Paare eng zusammen, Texte wurden in Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Werk der Partner/der Partnerin verfasst, eine Bildauswahl für Ausstellung und Katalog getroffen. Dabei fanden die Zwillingspaare einander nach einer kurzen Phase des Kennenlernens gleich zu Beginn des Projekts. Anke Doberauer und ich setzten als Projektleiterinnen auf die magnetische Anziehungskraft und die Verbindungslinien, die bereits die mythologischen Dioskuren zusammenhielten.

Movens für die interinstitutionelle Kooperation war aus Perspektive des Faches Kunstgeschichte vor allem die Beobachtung, dass in der universitären Ausbildung leider noch zu selten die Auseinandersetzung mit zeitgenössischen KünstlerInnen und ihren Arbeiten erprobt wird. Dieses Projekt wollte neue Pfade betreten und bereits während des Studiums eine natürliche Berufssituation vorwegnehmen. Viele graduierte KunsthistorikerInnen, die sich im Kunsthandel, in Galerien und Museen, als feste oder freie KuratorInnen versuchen, werden sich in Ausstellungen und als KatalogautorInnen mit zeitgenössischen KünstlerInnen befassen. Das Schreiben über aktuelle Kunst bedingt die kritische Auseinandersetzung, schließt

Das höchste Ziel eines Künstlers ist es, in die Kunstgeschichte einzugehen: die Kunsthistoriker sind die Königsmacher der Künstler. Die Kunstgeschichte als Disziplin jedoch würde ohne die Künstler gar nicht existieren. Theorie und Praxis der Kunst sind so unzertrennlich wie die für unser Projekt namensgebenden himmlischen Zwillinge.

Allerdings erfahren nur wenige Künstler zu Lebzeiten, ob es ihnen gelungen ist, als Fixstern ans Firmament der künstlerischen Unsterblichkeit versetzt zu werden, denn die Kanonisierung durch die Kunstgeschichte geschieht oft erst Generationen später. Zuweilen werden dann die Karten noch einmal neu gemischt, mancher Star von heute wird zum akademischen Salon-Löwen von gestern und manche Außenseiterposition avanciert im Rückblick zum visionären Vorreiter. Es liegt somit in der Natur der Sache, wenn die Kunstgeschichte der Aktualität der Kunst stets etwas hinterhinkt. So dass namhafte Kunsthistoriker wie Martin Warnke, mit dem ich vor vielen Jahren über das Thema diskutierte, befinden, es sei nicht Aufgabe der Kunstgeschichte, sich mit zeitgenössischer Kunst zu befassen, da sie dafür nicht über das geeignete Instrumentarium verfüge.

Künstler haben sich allerdings immer mit den Kunsttheorien ihrer Zeit auseinandergesetzt, und Theoretiker mit den Werken der Künstler ihrer Zeit. Die zeitgenössischen Kunsttheoretiker aber stammen möglicherweise auch aus den Reihen der Kunsthistoriker. Da sich heute jedoch die Kunst nicht mehr auf eine Hauptströmung und ihre jeweilige Gegenströmung beschränkt, sondern sich in einer simultan koexistierenden Pluralität zeitgenössischer Praktiken und Diskurse entwickelt, wird es wichtiger denn je, dass die Protagonisten miteinander kommunizieren. Burcu Dogramaci und ich haben uns entschieden, hier schon im frühen Stadium des Studiums anzusetzen.

Vielleicht ist es auch das relativ neue Berufsbild des Kurators, welches dieses Umdenken bewirkt hat. Kuratoren können sowohl aus den Reihen der Kunsthistoriker hervorgehen wie aus denen der Künstler. Als Traumberuf junger Menschen in Deutschland hat der Kurator den Künstler bereits überholt. Ein Kurator jedoch, der in seiner ganzen Studienzeit mit keinem lebenden Künstler Kontakt und mit keinem materiell realen Kunstwerk Umgang hatte, wie soll sich der qualifizieren? In der Epoche des Internet wird leicht vergessen, dass ein künstlerisches Original und seine Reproduktion nicht dasselbe sind. Kunsthistoriker orientieren sich heute hauptsächlich an Reproduktionen. In der Malerei beispielsweise vernachlässigen sie darum zwangsläufig so essenzielle wie technisch nicht reproduzierbare Faktoren wie den Maßstab und das Verhältnis zum Raum, die Materialität der Farbe und die Oberfläche mit ihren haptischen Qualitäten, ja die Farbe schlechthin. Den Umgang mit diesen Faktoren aber trainieren wir an der Akademie.

Den jungen Kunstgeschichtlerinnen konnten wir die seltene Gelegenheit bieten, mit malerischen Originalkunstwerken umzugehen, und neben der in ihrer Disziplin vorherrschenden ikonografischen Betrachtungsweise von Kunst auch einen mehr formalen Umgang mit derselben zu erlernen. Auf dieser Ebene haben die Akademien den Universitäten viel zu geben. Ein Künstler wiederum, der nicht auf hohem intellektuellen Niveau über seine Kunst sprechen und idealerweise auch schreiben kann,

Atelierbesuche und intensive Gespräche ein – und sollte in unserem Projekt zentrales Thema sein. Aus der Projektarbeit entstanden im Jahr 2014 nicht nur zwei Ausstellungen in der Münchner Akademie und der Galerie der Künstler des BBK München und Oberbayern e.V., sondern auch der vorliegende Katalog mit 15 Beiträgen über Künstlerinnen und Künstler sowie einem moderierten Gespräch über Malerei und KünstlerInnenausbildung, Gegenwarts- und Zukunftsperspektiven. Es ist nicht auszuschließen, dass aus diesen Begegnungen langfristige Arbeitsbeziehungen entstehen – Kastor und Pollux könnten sich auch nach Projektende gegenseitig illuminieren und inspirieren.

wird es heute ebenfalls schwer haben. Ohne dass er damit selber zum universitären Forscher werden muss, sollte er wenigstens imstande sein, mit Forschern über seine Arbeit zu kommunizieren. Dies war das andere Hauptziel unseres Projekts, und die Texte im vorliegenden Katalog sind das Resultat dieser Zusammenarbeit.

Jahrzehntelang grenzte der Garten unserer Münchner Akademie direkt an das Grundstück des Instituts für Kunstgeschichte, die Institutionen trennte nur eine Mauer – ohne Tür. Die Kunstgeschichtler sind fortgezogen ins Schwabinger Hinterland. Doch seit 2013 betreten *Dioskuren* geschichtliches Neuland: zwischen Zentner- und Akademiestraße gibt es nun einen fleißig genutzten Trampelpfad.

1) Lucy Lippard: Changing. Essays in art criticism, New York 1971, S. 13.

2) Ovid: Metamorphosen. Das Buch der Mythen und Verwandlungen, Frankfurt am Main 1992, S. 194 (VIII 350–384).







Ästhetisch unästhetisch | Opposites attract – Ambivalenzen der menschlichen Existenz im Werk von Blanca Amorós

„Sterbliche, ich bin schön! ein Traum aus Stein;
Mein Schoß, darin sie alle sich versehen,
Entzündet in den Dichtern ein Begehren,
Ewig und stumm wie unbelebtes Sein.“¹

Die Verse des französischen Lyrikers Charles Baudelaire aus dem Gedichtband *Die Blumen des Bösen*, veröffentlicht in den 1860er Jahren, beschreiben die Schönheit, aus Stein geschaffen, ewig und stumm, zwar nicht lebendig, aber dennoch begehrt. Die irdische Schönheit hingegen ist nicht von Dauer, sie neigt zur Vergänglichkeit und ist längst keine von Geburt angeborne Selbstverständlichkeit, vielmehr eine Sehnsucht der menschlichen Eitelkeit oder eine gesellschaftliche Erwartungshaltung. Die Realität des menschlichen Seins aber bewegt sich irgendwo dazwischen, und so lassen die Verse Baudelairens vieles anklingen, was im Œuvre der spanischen Künstlerin Blanca Amorós evident wird.

Schön/hässlich, komisch/grotesk, elegant/vulgär, scharfsinnig/unbedarft – das sind Gegensätze, mit denen Blanca Amorós spielt. Aus diesen Ambivalenzen entsteht sowohl im Bild als auch in der Beziehung zwischen Werk und BetrachterIn eine Spannung, die zugleich fasziniert und herausfordert. Wo befinden wir uns in diesem Spiel aus Sehen, Beobachten und Beobachtetwerden?

„Ich will die BetrachterInnen zu Komplizen machen!“, erläutert Blanca Amorós ihre Strategie. Diese Komplizenschaft kann die Rezipierenden in Verlegenheit versetzen, wenn sie vor der Werkserie *Liebe und Leben eines einsamen Mannes* von 2013 stehen (Abb. 1, 4 und 5). Die 23 kleinformatigen Gemälde sind teils quadratisch, teils rechteckig, das kleinste misst 8,4 x 8 Zentimeter, das größte 19,9 x 14 Zentimeter. Amorós malte die Bilder in Ölfarbe auf Holzgründen oder Leinwänden variierender Stärke. Zunächst fällt die Hängung der Bilder auf: Mosaikartig angeordnet sind sie über die Wand verstreut, komponiert wie eine Pin-Up Wall. Aus einem seitlichen Blickwinkel betrachtet, wirken sie mit ihren unterschiedlichen Tiefen wie ein Hochrelief.

Attraktive Frauen räkelnd sich in lasziven Posen auf Betten, Stühlen, im Schlafzimmer oder im Bad. Sie tragen dabei, bis auf ein paar wenige, zu meist erotisch konnotierte Accessoires, fast nichts auf der Haut. Ein großer Hut verhüllt das Gesicht eines sich erotisch anbietenden Frauenkörpers, einzig die Scham ist noch bedeckt von ihrer Hand. Eine andere Frau trägt einen körperbetonten Stars-and-Stripes-Bikini, markant zeichnen sich ihre Brüste ab, das Gesicht ist verdeckt. Auf nahezu allen Bildern präsentieren sich gespreizte Beine, verführerische Schulterblicke, aufreizende Rückenansichten, Frauen in intimen Momenten. Sind diese Bilder vielleicht das Ergebnis der lebenslangen Trophäenjagd und Sammelleidenschaft eines einsamen Mannes, der sich tagträumerisch in den erotischen Phantasien seiner Schlafzimmerwand verliert, auf die reale Liebe aber vergeblich wartet? Tatsächlich weckt das Display der Werke Assoziationen zu einer Wand, an der Repräsentatives aufgehängt wird, sie erinnern an Interieurs mit Delfter Kacheln oder Porzellan-Tellern als Wandschmuck. Sowohl Ikonographie als auch das voyeuristische Moment weisen Parallelen auf zu den Frauendarstellungen des amerikanischen Malers John Currin, der mit

explizit pornografischen Momentaufnahmen provoziert. Als „Pictor Vulgaris“² thematisiert Currin die Schaulust an drastischen sexuellen Handlungen und erotischen Fantasien. Frauen stilisiert er zu reinen Objekten oberflächlicher Attraktivität und Begierde. Diesen Voyeurismus verhandelte bereits Marcel Duchamps Installation *Étant Donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage ...* (1944–46). Hinter einer Backsteinmauer liegt ein weiblicher Torso auf dürre Zweige gebettet, die Beine gespreizt, in der linken Hand eine Öllampe haltend, vor dem Hintergrund einer Waldlandschaft mit Wasserfall. Der Kopf ist nicht zu sehen, lediglich eine blonde Locke deutet ihn an. Duchamp macht die MuseumsbesucherInnen zwangsläufig zu Voyeuren, da sie den Spalt in der Tür aktiv suchen müssen, um die Installation zu entdecken.³ Das Werk von Blanca Amorós bewegt sich zwischen der subtilen Vermauerung bei Duchamp und der expliziten Zurschaustellung des sexuellen Aktes bei John Currin. Auch sie eine Malerin des Vulgären, setzt Amorós das Medium der Ölmalerei ein, um einen Kontrast zu erzeugen zwischen Realität und gemalter Darstellung.

Den dreiundzwanzig Gemälden gemein ist ein sepiafarbener Schleier, der die Bildsprache einer anderen Zeit vermuten lässt. Als Vorlage für die Werkserie dienten der Malerin Erotikhefte aus den 1960er und 1970er Jahren, die sie auf einem Flohmarkt in Spanien entdeckte. Anders als auf den Fotos der Magazine sind die Frauen auf den Gemälden nicht zu erkennen. Sie sind schnell, mit stark verdünnter Ölfarbe gemalt, sodass ein leger geschwungener Pinselduktus möglich ist. Posen und Gesichter sind skizzenhaft angedeutet, wodurch die Malerei sich zur Abstraktion bewegt. An manchen Stellen, beim Faltenwurf eines Shirts oder eines Tuches, ist der Farbauftrag pastos. Dieses Wechselspiel lässt die Malerei lebendig werden. Die Farbpalette enthält neben pastellfarbenen Braun- und Grautönen, mit Nuancen ins Olivgrün oder Violett, frische Farben wie Himmelblau oder hellen Krapplack. So entsteht eine zeitgenössische Interpretation der vergilbten Vorlagen.

Im Gegensatz zur Freizügigkeit, die in der Kunstgeschichte seit Gustave Courbets naturalistischer Nahsicht der weiblichen Vulva in *L'Origine du monde* von 1866 zum Kanon gehört, erscheinen die Motive dieser Erotikmagazine fast keusch. Vor allem in den 1960er Jahren habe die politische Lage der Diktatur Spaniens dazu geführt, dass auch erotische Zeitschriften sich bedeckt hielten, erläutert Blanca Amorós.

Zwar stößt sie auf diese Dinge, Zeugnis der Ambivalenzen menschlicher Existenz, eher zufällig, doch steckt dahinter das aufmerksame Studium der sie umgebenden Welt, das anhält, bis ihr etwas Auffälliges – von tragikomisch über eigentümlich bis hin zu vulgär-grotesk – begegnet. Nichts und niemand sind dabei vor ihrer scharfsinnigen Beobachtungsgabe sicher. Mit Leichtigkeit und gelegentlicher Lust an der humoristischen Pointe bringt sie ihre Sujets auf die Leinwand. „Es ist wie mit den vergilbten Speisekarten von Touristenrestaurants am Strand, niemand achtet auf

diese Geschmacklosigkeit“, erläutert die in einem Ort nahe der spanischen Mittelmeerküste geborene Spanierin ihre Auswahl. Sie fängt Momente der Irritation ein und macht sie sichtbar.

Diese Irritation ist auch in ihrer aktuellen Werkserie *August-Dahlien* (Abb. 2 und 3) zu erkennen. Ähnlich der Erotikmagazine, Fundstücke – *objets trouvés* – auf einem Flohmarkt, findet sie ihre Motive in einem alltäglichen Szenario, an einem spanischen Mittelmeerstrand im August. Mit einer Kamera ausgerüstet fängt sie Momente der Entspannung und des Loslassens im Urlaub ein. Was die Künstlerin an den Posen ihrer anonymen Modelle interessiert, ist die Schamlosigkeit, mit der sie ihre Körper zur Schau stellen. Im Gegensatz zur Serie *Liebe und Leben eines einsamen Mannes* handelt es sich nicht um die Inszenierung erotischer Posen junger und begehrenswerter Frauen, sondern der Vergänglichkeit von Schönheit im Alter. Auch das Format wechselt. Diesmal sind die Figuren fast lebensgroß. Zu sehen sind Menschen fortgeschrittenen Alters in Badebekleidung, wahlweise mit Sonnenbrille oder Sonnenhut, Kontrapost, die Hände in die Hüften gestemmt, den Bauch nach vorne gestreckt. Dabei lässt die Malerin Elemente der Karikatur einfließen, sie überzeichnet bewusst, die Falten werden tiefer, die Bäuche dicker, die Beine kürzer. Sie richtet die Aufmerksamkeit in diesen „anonymen Porträts“⁴ schonungslos auf die Posen, die Gewöhnlichkeit der Menschen und die Zeitlichkeit von Jugend und Schönheit besonders unterstreichen.

Insofern können die Porträts in *August-Dahlien* auch als allegorisches Blumenstillleben interpretiert werden, als Symbole des Kreislaufs nicht nur des menschlichen Lebens sondern auch der Natur an sich, von der Knospe zur welkenden Blüte, ein ephemeres Leben, erneuert durch den Kreislauf der Reproduktion.⁵ Die Blume steht in der kunsthistorischen Tradition des Stilllebens nicht nur als Sinnbild für Vergänglichkeit, sondern auch für Sexualität, dient sie aus biologischer Sicht doch primär der Fortpflanzung.⁶ Und so schließt sich der Zyklus des von Blanca Amorós dargestellten Lebens, von jugendlicher Schönheit und erotischer Begierde zur verblühenden Attraktivität im Alter, ganz im Sinne der *Fleurs du Mal*, die das menschliche Streben nach ewiger Schönheit und ewigem Leben Lügen straft:

„Die Blumen schauern, da die Stunden nahn,
Wo Blütenhauch wie Weihrauch sich erhebt;
Ein Duft und Klang die Abendluft durchwebt;
Schwermütiger Walzer, sehnsuchtsvoller Wahn. [...]
Schön wie ein Baldachin der Himmel schwebt.“⁷

Um abermals die Sublimierung des Vulgären zum Eleganten zu vollbringen, setzt Blanca Amorós die Ölmalerei als Transmitter sinnlicher und ästhetischer Erfahrung ein. Für ihre Serie *August-Dahlien* gründet sie die Bildträger – Holz oder Leinwand – mit einer Imprimitur aus möglichst neutralen, ungesättigten Farbtönen. Es entstehen monochrome Hintergründe, die die Aufmerksamkeit auf die Figuren lenken. Die Malerin erweckt die Menschen zu Leben, indem sie die Oberflächen von Haut und Badebekleidung in raffinierter Schichtmalerei und dem virtuosens Zusammenspiel von Pinselstrichen verschiedener Breiten modelliert. Vor allem in dem Gesicht einer Frau (Abb. 2) wird die Plastizität sichtbar, die durch das Wechselspiel aus Durchscheinen und Überlagerung einzelner Farbschichten und Striche sowie durch das geschickte Setzen von Licht- und Schattenpunkten entsteht. Die leichte Rötung der Wange, die tiefen Furchen um Mundwinkel und Nasenflügel, Falten auf der Stirn und um das Kinn lassen die Fleischigkeit der massigen Frau lebendig werden.



4 | *Private session 1971 #3*, 2013, Öl auf Holz, 12 x 12 cm



5 | *Private session 1971 #2*, 2013, Öl auf Holz, 12 x 12 cm

Lebensnah wirken auch die Reflexion in den Gläsern der Sonnenbrille und das perlmutterne Schimmern des Ohrings. Die Haare, wild in eine Richtung wehend, sind in schnellem Pinselstrich ausgeführt und lassen den maritimen Wind erahnen.

Ähnlich der *Blumen des Bösen* gehen Schönes und Hässliches in *August-Dahlien* eine poetische Verbindung ein, hoher Stil verbindet sich mit schockierend hässlichen oder grotesken Sujets, und dadurch entsteht etwas, was Baudelaire „le véridique“ genannt hat: das Wahrhaftige.⁸ Anders als das in Antike und Renaissance vorherrschende Ideal der vollkommenen Schönheit in der Kunst unterschlägt der in der Mitte des 19. Jahrhunderts entstehende Realismus⁹ das Hässliche nicht, er nimmt es sogar explizit in den Fokus als Zeichen von Moderne und Zeugnis der Wahrheit. „Le beau n’a qu’un type; le laid en a mille“¹⁰, beschrieb Victor Hugo das Interesse der Realisten am Hässlichen. Nicht nur ist das Hässliche facettenreicher, es wird als Sujet in der Kunst, vor allem in der Porträtmalerei, auch dadurch interessant, dass die körperlichen Makel die Personen erst lebendig werden lassen. Aus Personen entstehen Persönlichkeiten mit Charisma und unverwechselbarer Individualität.¹¹ Der den Realisten zeitgenössische Philosoph Karl Rosenkranz veröffentlichte 1853 die erste Kunsttheorie, die sich spezifisch mit der „Ästhetik des Hässlichen“¹² befasst. Darin sieht er das Hässliche als das *Negativschöne*, das sowohl das Schöne, als auch die Ganzheit der konkreten Existenz einbezieht, mitunter auch grimassierende Figuren. So schlägt er den Bogen zur Karikatur, einer Kunstform, in der das Hässliche ins Komische übergeht.¹³

Ähnlich der Ästhetik der Realisten gelingt es der spanischen Künstlerin Blanca Amorós, die Gegensätze, Diskrepanzen und Widersprüchlichkeiten der *conditio humana* malerisch zu visualisieren. In ihren Werken spielt sie mit den Grenzkategorien des Schönen und Hässlichen, mit der besonderen Pointe eines gelegentlichen humoristischen Augenzwinkerns.

- 1) Charles Baudelaire: Die Blumen des Bösen. Die Schönheit, Spleen und Ideal XVII, Stuttgart 2012, S. 22.
- 2) Alison M. Gingeras: John Currin: Pictor Vulgaris, in: John Currin, hg. v. Kara Vander Weg und Rose Dergan, Ausst.-Kat. Gagosian Gallery New York 2006, S. 33.
- 3) Marcel Duchamp: Étant données, hg. v. Michael R. Taylor, Ausst.-Kat. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 2009, S. 23–25.
- 4) Ausdruck der Malerin, um zu erläutern, in welcher Relation sie zu den Porträtierten steht: Sie kennt diese Menschen nicht, sie beobachtet deren vulgäres Erscheinungsbild am Strand und macht unbemerkt Fotos, um sie als Sujet ihrer Malerei zu verwenden.
- 5) Matthias Harder: Rose is a rose is a rose is a rose, in: Flowers & Mushrooms, hg. v. Toni Stooss, Ausst.-Kat. Museum der Moderne Salzburg, München 2013, S. 66.
- 6) Tina Teufel: Les Fleurs du Mal. Über Sein und Schein, in: Flowers & Mushrooms, hg. v. Toni Stooss, Ausst.-Kat. Museum der Moderne Salzburg, München 2013, S. 204.
- 7) Baudelaire 2012 (wie Anm. 1): Abendliche Harmonie, Spleen und Ideal XLVII (in Anm. 1 „Ideal XVII“), S. 49.
- 8) Dieter Kliche: Hässlich, in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 3, Stuttgart/Weimar 2001, S. 44–46.
- 9) Der Begriff des Realismus wird in der Malerei vor allem mit Gustave Courbet in Verbindung gebracht. Der Kunstkritiker Champfleury hatte Courbets Werke im Pariser Salon von 1850–51 gesehen. Anschließend schrieb er vom „Skandal des Realismus“, da Courbet das ländliche Leben nicht wie seine Maler-Kollegen als beschauliche Idylle dargestellt hatte, sondern die ländliche Bevölkerung mit der Ernsthaftigkeit, Stärke und Charakter malte, die bis dahin vor allem Helden, Königen und Göttern vorbehalten war. Vgl. Dominique de Font-Réaulx: Realism and ambiguity in the paintings of Gustave Courbet, in: Gustave Courbet, Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art, New York, Ostfildern 2008, S. 31–33.
- 10) Victor Hugo: Préface de Cromwell (1827), Paris 1972, zit. n. Kliche 2001 (wie Anm. 8), S. 45. Deutsche Übersetzung: „Das Schöne gibt es nur auf eine einzige Art; das Hässliche auf tausenderlei Art.“
- 11) Angela Fabienne Huguenin: Hässlichkeit im Portrait. Eine Paradoxie der Renaissancemalerei (Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 35), Hamburg 2012, S. 182 f.
- 12) Karl Rosenkranz: Ästhetik des Hässlichen (1853), Leipzig 1996.
- 13) Huguenin 2012 (wie Anm. 11), S. 32–35.



Es bleibt eine Frage der Formulierung. Eine Ausstellung von Uli Ball oder: In der Wunderkammer des Alltäglichen

Der Künstler Uli Ball arrangiert, setzt, legt und stellt. Er richtet und probiert solange aus, bis sich sein Fundus von ausgewählten Gegenständen und Objekten im ganzen Raum entleert hat. Zufällig Gefundenes, sogenannte *objets trouvés*¹, banale und wertlose, oft kuriose Alltagsgegenstände arrangiert Ball einzeln oder in Gruppierungen. Zum Repertoire des Künstlers gehören Materialexperimente, gebastelte Modelle oder industriell vorgefertigtes Kinderspielzeug genauso wie eine überlebensgroße Installation. Daraus konstruiert er seine kleinen Displays² – einem Spielbrett gleich –, zwischen denen sich Betrachter und Betrachterin frei, wie auf einem Spielfeld bewegen können.

Oft geht der Künstler bei der Aufstellung der Displays willkürlich von einem zufällig gewählten Punkt aus, einer ersten Arbeit, die der Anfang einer Formulierung sein könnte und sich allmählich im Raum fast eigenständig, einem inneren *telos* folgend, fortsetzt. Mal handelt es sich um eine bunte Ansammlung von Würfeln, einem Farbkasten, Hocker, Verpackungsschachteln in poppigen Farben und ein kaum erkennbares Abbiegeschild wie in *hmmm* (Abb. 5) oder um Souvenirs aus dem Urlaub wie bei *Zwillinge* (Abb. 3) und *+Schwester*. Vertraute Alltagsgegenstände, die Ball so im Raum gruppiert, dass sie etwa durch ihre „unmögliche“ Zusammenstellung Witz erzeugen können. Mal sind es aber auch kleine, von ihm selbst hergestellte Objekte, die zum Beispiel aus Gipsabgüssen wie bei der Arbeit *Spielbrett* entstehen.

Wer durch einen von Uli Ball arrangierten Raum spaziert, begegnet häufig dem Strandgut der eigenen, banalen, manchmal auch glamourösen Realität. *Stand* mit den Maßen 123 x 42 x 37 Zentimeter ist eine Arbeit von 2013, die als simples Zitat für Design und Designermöbel funktionieren kann (Abb. 1). Zwei Sperrholzbretter unterschiedlicher Höhe hat der Künstler mit einem Winkeleisen an der Längsseite miteinander verbunden und senkrecht aufgestellt. Ein Schmuckpapier in DIN A3-Format, dessen aufgedrucktes Ornament an die Blumenmuster von William Morris erinnert, beugt sich über eine der Holzkanten. Damit erinnert dieses „edle Stück“ an den Wunsch von Designern wie Charles und Ray Eames, Möbel mit einfachen, materialökonomischen und preiswerten Mitteln industriell herzustellen, aber auch gleichzeitig an den ästhetischen Anspruch dieser Möbelstücke, der sich hier im schmucken Geschenkpapier widerspiegelt.³

Stand, was sich aus dem Englischen mit „Beine“, „Gestell“ oder „Ständer“ übersetzen ließe – falls es sich um ein englisches Wort handelt – oder deutsch

als „Stand“ zu lesen wäre, kann aber auch ein ironischer Verweis auf schicke und hippe Möbel sein, wie man sie in minimalistisch eingerichteten Wohnzimmern junger, modischer Leute antreffen kann.

Je weniger es dort nach beabsichtigter Einrichtung aussieht – so drängt sich der Verdacht auf –, umso trendiger der Wohnstil. Deswegen sind zurückhaltende, scheinbar von Bedeutung entleerte Möbel, die nichts als lässige Beiläufigkeit demonstrieren, besonders beliebt. Balls „Gestell“ als künstlerische Arbeit oder Konsumartikel im Großstadt-Wohnzimmer: Die Grenzen zwischen Kunst und Alltag sind in seinen Arrangements nicht klar gezogen⁴

Uli Ball bespielt den Raum mit seinen Objekten, die er in einen Dialog mit ihrer Umgebung stellt. Auch wenn der Künstler besonders den Boden als Arbeitsfläche für seine „Ding-Arrangements“ nutzt, bedient er sich ebenso anderer Möglichkeiten, die ihm der Raum bietet, um einen geeigneten Platz für seine Habseligkeiten zu finden. Fensterbänke oder Balustraden verwandeln sich zu neuen Ausstellungsorten. Alles eine zufällige Spielerei? Blickachsen, die durch die Gegenüberstellung von Objekten in Balls Aufstellungen entstehen, offenbaren formale Strenge und Komposition. In der Arbeit *Zwillinge* (Abb. 3) hat der Künstler zwei Architekturmodelle des New Yorker Guggenheim-Museums unterschiedlicher Materialien und Größe aus einem gekauften Bausatz zusammengebaut. Ball setzt die Modelle aus Papier und Plastik auf je einen Kubus und platziert sie auf einer Balustrade (Abb. 3). Die schneckenartige Fassade des Museums greift er formal nochmals in einer umgeschlagenen Schaumstoff-Matte auf, die er unter die beiden Sockel gelegt hat. Die Würfel werden von ihrem Dasein als bloße Präsentationsgegenstände befreit und verwandeln sich im Zusammen-





3 | *Zwillinge*, 2013, Modelle, MDF, Schaumstoff, ca. 50 cm hoch

spiel mit dem geschwungenen Schaumstoff selbst zu einem kleinen Architekturmodell. Die beiden Guggenheim-Modelle stellt der Künstler in einen Dialog mit der Arbeit *+Schwester*, die er auf der gegenüberliegenden Seite des Raums ebenfalls auf einer Balustrade positioniert hat. Sie ist eine Miniaturausgabe der Freiheitsstatue, ein gern als Souvenir mitgebrachter Gegenstand.

Diese Besetzung des Raums mit Objekten und Gebrauchsgegenständen lädt die BesucherInnen dazu ein, wie auf Entdeckungsreise über Balls Rummelplatz zu flanieren. Er übergibt ihnen damit beim Betrachten eine aktive Rolle. Exponate in unterschiedlichen Größen und die Varianz der Präsentationsformen und -orte locken uns aus der distanzwahrenden Reserve, in der wir uns beim Betrachten von Kunstwerken oft befinden.

Eine Art Diorama⁵, also ein Guckkasten, ist Balls größte Installation xyz (Abb. 1). Sie war, so wie viele der hier beschriebenen Werke, Teil der temporären Ausstellung *Ist denn das die Möglichkeit* von 2013 im Vestibül der Akademie der Bildenden Künste München. Die überlebensgroße Raumnische (180 x 80 x 226 Zentimeter) kann unter anderem auf die japanische *Tokonoma* verweisen. Eine Kleinarchitektur in (eher traditionellen) Wohnzimmern Japans, die zu dekorativen Zwecken an einem bestimmten Ort im Raum aufgestellt wird. Meist hängen in diesem Innenraum Schriftrollen oder es befinden sich darin andere Kostbarkeiten japanischer Kultur wie zum Beispiel ein sorgfältiges Arrangement von wertvollen Blumen und Pflanzen.⁶

Ball unterläuft diese Tradition des Dekorativen und Schmucken, indem er zu eher einfachen Materialien greift, um seine schaufensterartige Nische auszustatten. Eine triviale Holzlatte wie man sie im Baumarkt kaufen kann, lehnt lässig in ihrer Ecke. Ein zitronengelbes Seidenpapier mit dem Titel *Spiegelei* hängt schräg, aufgespießt an einem gelben Plastikschwert an der Innenwand (Abb. 2). Eine Rebhuhnbeere, in einen Blumentopf aus Plastik gesetzt, steht unmittelbar vor Balls eigentümlicher und ironischer Übersetzung einer *Tokonoma*.

Traditionelle Bedeutung und Funktion werden mithilfe von Balls gewählten Materialien dekonstruiert. Durch die Verbindung mit dem Ritus einer Hochkultur und der Konnotation eines genius loci werden sie aber auch deutlich nobilitiert. Hier stellt sich also die Frage, wie alltägliche Objekte allein durch einen neu gewählten Kontext geweiht werden können, aber auch, wie diese Objekte den Kontext erobern und verwandeln.⁷ Ganz beiläufig lässt sich außerdem in der Arbeit xyz (Abb. 1) eine Hommage an den zeitgenössischen deutschen Künstler Manfred Pernice finden, dem damit die Installation indirekt gewidmet ist. Aus dem Namen der Rebhuhnbeere lässt sich ein Wortspiel entziffern. Nur wer das Wort Rebhuhn ins Italienische übersetzt, nämlich in „pernice“, kann Balls verschlüsselte Ehrung aufdecken.

Manches bei Uli Ball ist Zitat, Hommage, formal logisch, manches aber auch unglaublich „dämmlich“. Die Kleinheit seiner Gegenstände ermöglicht urkomische Begegnungen untereinander, die im wirklichen Leben undenkbar wären.



4 | *still*, 2013, MDF-Würfel, Heft, Papiertüte mit Butterbreze und Modellauto

So trifft in einem Ding-Arrangement wie *still* ein Modellgabelstapler in Miniatur auf eine herkömmliche Brezel, in weißes Butterpapier verpackt, bereit zum Abtransport (Abb. 4). Diesen Bilderrwitz exponiert Ball auf einem Würfel aus Mdf-Platten: „Der Würfel ist unglaublich dämlich und simpel, aber trotzdem perfekt. Er kann irgendwie fallen und das ist das Schöne.“, sagt der Künstler über eine der geometrischen Urformen schlechthin,

die zu seinem künstlerischen Grundvokabular gehört. Ins Metaphysische übersetzt kann dieses „Er kann irgendwie fallen“ auch für das unvorhersehbare Fallen der Dinge in ihre unendlichen (Be-)Deutungen stehen. Oft sind es nämlich Formulierungsversuche oder das Ausprobieren und -tariere der eigenen Ausdrucksmöglichkeiten, wenn Ball mit seinen Gegenständen und Objekten kleine Thesen aufstellt, sie durcheinander würfelt, sachte schubst und leicht verschiebt. Solange, bis Sinn oder Unsinn entstanden sind, unzählige Bedeutungen und Bilder visualisiert werden.

Neben Raum und Kontext scheint Sprache eine zentrale Rolle in den Arbeiten des experimentellen Arrangeurs Uli Ball zu spielen. Nicht selten handelt es sich neben Eindeutigkeiten um das Subtile und Hintergründige in unserer Sprache. Dennoch muss man kein Sprachgenie sein: Einen spielerischen Sinn für die Doppelbödigkeit mancher Bezeichnungen von Gegenständen zu besitzen, hilft den ein oder anderen Sprachwitz aufzudecken. Was ließe sich beispielsweise sonst mit einer hölzernen Stütze, dem Bock, anstellen, als ihn nur auf sein Sosein und die ulkige Bezeichnung zu reduzieren? Ableiten ließe sich zum Beispiel der saloppe Ausspruch „Keinen Bock haben“. Dies bringt die solitäre Stellung des von Ball platzierten Bocks in *Ist denn das die Möglichkeit* mit der „Null-Bock“-Haltung eines pubertierenden Jugendlichen zusätzlich in Verbindung. Und dann ist es auch nicht mehr verwunderlich, wenn Ball ausgerechnet den in Gips gegossenen Sack – man denke an den vulgären und abschätzigen Spruch „Du alter Sack“, der im Jugendjargon für ältere Menschen reserviert ist – in die Nähe setzt. Natürlich können das immer die Phantasien und Deutungen von Betrachter und Betrachterin sein, aber darin zeigt sich auch, wie offen Balls Arbeiten



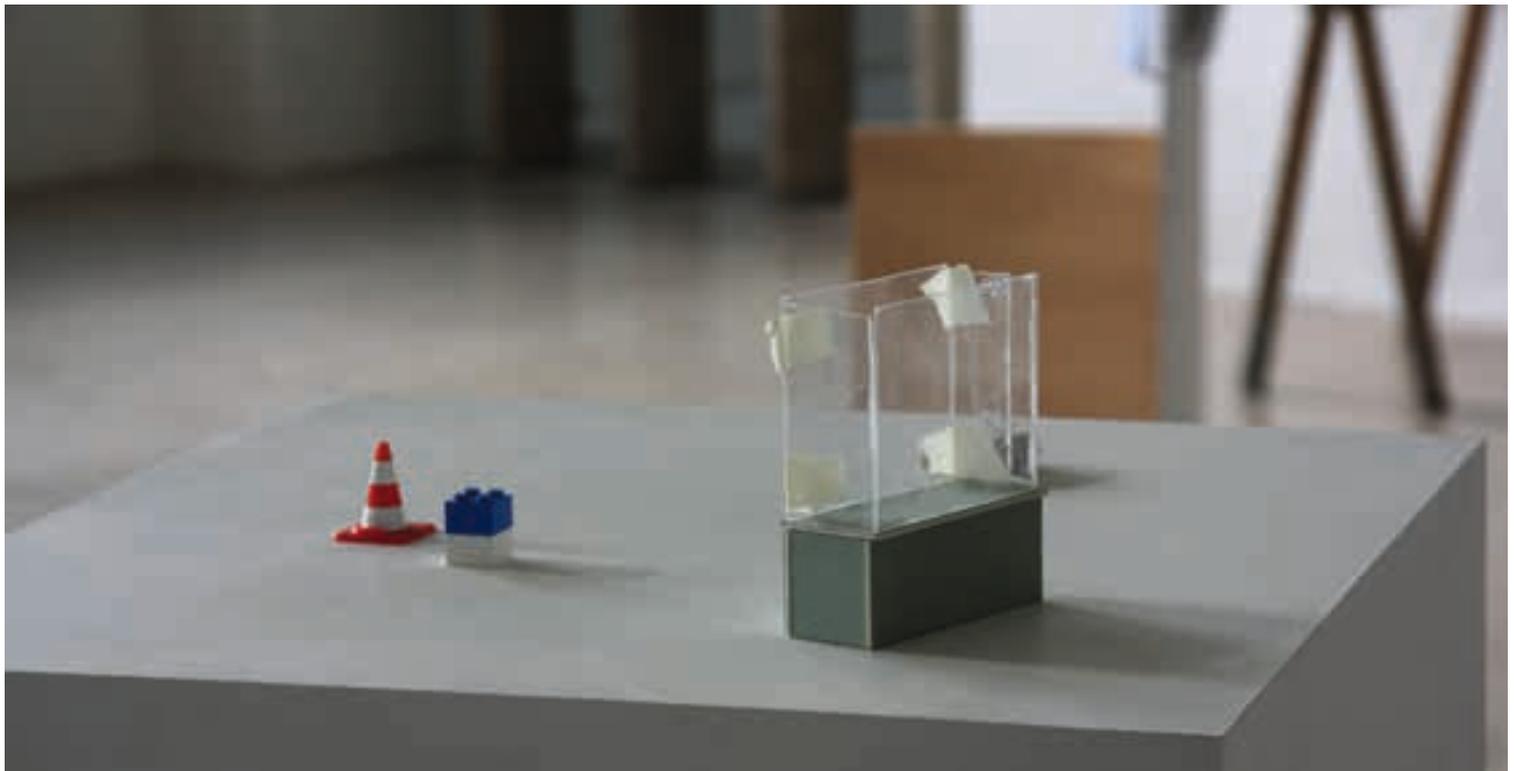
5 | *hmm*, 2013, diverse Produkte und Objekte, MDF-Würfel, Hocker, Maße variabel

angelegt sind. Seine Objekt-Zusammenstellungen regen uns nicht nur durch ihre Streuung im Raum dazu an nachzudenken und zu hinterfragen, sie sind wie kleine Laborräume für kreative Assoziationen und „schräge“ Verbindungen untereinander.

In Balls Kosmos der Gegenstände und raumgreifenden Installationen scheint besonders die Anziehungskraft von spielzeugkleinen Objekten auf uns in feinstofflicher Weise zu wirken. Die Art und Weise wie der Künstler gerade diese kleinen Objekte in Szene setzt, gibt ihnen einen Hauch von Attraktion und Faszination. In einer zusammengestellten Arbeit mit dem pointiert kurzen und schlichten Titel – (Gedankenstrich) hebt der Künstler drei winzige Gegenstände auf einen weißen Sockel: Ein quadratischer, weiß-blauer Legostein, eine Miniaturvitrine, ein rot-weiß gestreiftes Hütchen sowie ein kleines, in Beton getunktes Stück Schaumstoff begegnen einander auf der Sockelfläche, als hätten sie sich eben auf einen gemeinsamen Plausch unter Kollegen getroffen (Abb. 6). Seltsames passiert hier: Legostein und Hütchen werden plötzlich zu Ikonen nostalgischer Kindheits-erinnerungen. Der Sockel, als eine der klassischen Präsentationsformen im musealen Kontext, hat es eben in sich, den Dingen etwas Sakrales zu verleihen. Oder handelt es sich hier etwa um die künstlerische Umsetzung einer therapeutischen Familienaufstellung? Gewiss spielt der Künstler mit solch konventionellen Repräsentationsformen und nutzt diese für seine eigenen Formulierungen und Überlegungen. Gleichzeitig thematisiert er das Ausstellen von Kunstwerken an sich, wenn er gängige Vokabeln wie den Sockel, das Podest oder den Würfel für sein Sammelsurium von Gefundenem und Gebasteltem verwendet.

Balls Arbeiten und die gewählte Form diese auszustellen, besitzen unterschiedliche Funktionen für Betrachter und Betrachterin. Wie und wo etwas aufgestellt und gezeigt wird, hat Einfluss auf unsere Hinwendung zum Kunstwerk und seine Rezeption. Uli Ball integriert seine BesucherInnen in das für sie vorgesehene Ausstellungskonzept und schafft Orte der Auseinandersetzung. In Fern- oder Nahansicht, im Stehen oder in der Hocke – die BetrachterInnen können sich ihren eigenen (Stand-)Punkt aussuchen und werden damit zu Akteuren, die in einen kreativen Dialog mit den Kunstwerken treten und schließlich selbst eine ästhetische Dimension erhalten.⁸

Die hier eben zum Schluss vorgestellte Arbeit – (Gedankenstrich) kann als die Grundidee für das Konzept des Künstlers gelesen werden. Wenn wir seine Sockelarbeit nochmals genauer unter die Lupe nehmen, können wir zur Erkenntnis gelangen, die – wie die Werke von Uli Ball selbst – eine wunderbare Entdeckung ist: Die fein abgestimmte Anordnung von Objekten auf der Sockelfläche ist nicht nur als Exponat innerhalb eines großen Displays, also einer Gesamtausstellung zu lesen. Sie zieht eine weitere Ebene ein: Die BetrachterInnen blicken wie aus der Vogelperspektive in eine fiktive Ausstellungssituation en miniature, so als würde Balls Sockelarbeit das Thema „Ausstellung“ ausstellen. In Gedanken können wir in ihr den Kosmos des Künstlers noch einmal durchschreiten.



- 1) Thomas Girst: *The Indefinite Duchamp* (Poiesis. Schriftenreihe des Duchamp-Forschungszentrums Schwerin, Bd. 2), Ostfildern 2013, S. 78–80. Vgl. hierzu das Konzept des Readymades bei Marcel Duchamp. Der Flaschentrockner von 1914 oder das Urinal mit dem Titel *Fountain* (1917/1964) gehören u.a. zu Duchamps berühmtesten Readymade-Objekten. Meist handelt es sich um gewöhnliche Gebrauchsgegenstände, die allein durch die Wahl des Künstlers zum Kunstwerk erklärt werden.
- 2) „Display“, eine besondere Form des Ausstellens, hat seinen Ursprung im lateinischen *dispicare* und bedeutet soviel wie entfalten, offenlegen und ausbreiten. Ein Display im Kontext von Kunst und Museum ist, vereinfacht gesagt, das Ausstellen und Arrangieren von Objekten und Gegenständen in einem Raum: „Je nach Selbstverständnis seiner AutorInnen liest sich Display als Architektur, Gestaltung, Inszenierung, Installation, Exponat oder Narration.“ ARGE schnittpunkt (Hg.): *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*, Wien u.a. 2013, S. 93.
- 3) Marilyn Neuhart: *The Story of Eames Furniture. The early Years*, Bd. 1, Berlin 2010, S. 333.
- 4) Vgl. u.a. Stephan Schmidt-Wulffen: *Die Grenzen zwischen Kunst und Alltag*, in: Manfred Pernice – *Sculpturama, Ausst.-Kat. Wiener Secession*, Wien, Berlin 2011, S. 171–176, hier S. 175–176.
- 5) Fritz Franz Vogel: *Das Handbuch der Exponatik. Vom Ausstellen und Zeigen*, Köln 2012, S. 23.
- 6) Mitsuo Inoue: *Space in Japanese Architecture*, New York u.a. 1985, S. 115, 181; William H. Coaldrake: *Architecture and Authority in Japan*, London u.a. 1996, S. 141.
- 7) Angelika Nollert: *Strategien des Ausstellens*, in: Manfred Pernice. *Que-Sah, Ausst.-Kat. Neues Museum, Nürnberg* 2010, S. 75–78, hier S. 78.
- 8) Zu den Rauminstallationen von Manfred Pernice schreibt Nollert: „Wie Staffagefiguren auf Gemälden, so erschließen die Besucher den Ausstellungsraum durch ihre Proportion, durch ihre Blickrichtung und durch ihre Haltung.“ Nollert 2010 (wie Anm. 7), S. 76.





2 | *Dolly girl #2*, 2011, Acryl auf Leinwand, 200 x 140 cm



3 | *Sculpture #14*, 2013, Acryl auf Leinwand, 180 x 130 cm

Unter Verpackung: Ein Spiel zwischen folienbedeckter Unschuld und objektivierenden Gewaltfantasien bei Jiyun Cheon

„We make her paint her face and dance.“

John Lennon & Yoko Ono

Jiyun Cheons aktuelle Werke zeigen vollständig oder partiell von Plastiktüten bedeckte Mädchen, die sich in einem nicht näher definierbaren, nebulösen Raum befinden. Bei den von der Künstlerin inszenierten und fotografierten jungen Frauen in und unter Folie, handelt es sich entweder um Modelle oder um die Künstlerin selbst. Die Fotografien dienen Jiyun Cheon als Vorbild für ihre Gemälde, doch obwohl hier naturalistische Ansätze erkennbar sind, können die Bilder Cheons in ihrer Komplexität nicht einem Fotorealismus zugeordnet werden. Die akkurate Malweise, die detaillierte Gestaltung der Folien und die fast lebensgroße Darstellung der Mädchen erzeugen bei den Betrachtenden einen illusionistischen Eindruck. Allerdings verändert Jiyun Cheon einige Elemente des fotografischen Vorbildes mit Blick auf Farbgebung, Gestaltung des umschließenden Raumes und Beschaffenheit der Haut- und Bildoberfläche. Ein nebelhafter Dunstschleier umgibt die Figuren und erzeugt eine rätselhafte Atmosphäre. Das Kolorit der Haut variiert stellenweise von warmem Inkarnat zu einem unterkühlten Bleichblau.

Die Künstlerin selbst gibt an, dass sie sich in ihren Bildern mit Entwicklungsszenarien und Transformationen des menschlichen Körpers befasst. So thematisiert sie in früheren Werken beispielsweise die Verwandlung vom Menschen zum Vampir und jetzt vorzugsweise die Entwicklung vom Kind zum Erwachsenen, insbesondere die vom Mädchen zur Frau. Die körperliche und psychische Veränderung in Transformationsszenarien ist ein besonderes Interesse der Künstlerin und zeigt sich in der oben beschriebenen Arbeits- und Herangehensweise, die materielle und emotionale Realität berücksichtigt. Jiyun Cheon kombiniert detailgenaues Handwerk mit expressiven Bildmodifikationen und erzeugt so eine neue, eigene Bildrealität, die gleichermaßen Sinnlichkeit und Reflexivität anspricht.

Da Modell, Folie und Bild in ihrer Gesamtheit schließlich eine von der Künstlerin arrangierte Mädchen-Folien-Skulptur werden, ist nicht etwa die Individualität des Modells hervorgehoben. Stattdessen hebt Cheon auf eine Allgemeingültigkeit der Bilder ab. Durch die Modellhaftigkeit und Objektivierung der Mädchen werden diese zu arrangierten Bildutensilien. Die Folie scheint sich wie ein Kokon um das Mädchen herum zu legen. Das Mädchen wandelt sich, geschützt von diesem Kokon, in einer Art Metamorphose zur geschlechtsreifen, erwachsenen Frau, wie eine Raupe in der Puppe zum Erwachsenen. Der fragile Entwurf einer Frau, schützenswert und „unfertig“, befindet sich kaum erkennbar unter der Folien-Verpuppung (Abb. 1).

„One is not born a woman, but, rather, becomes one.“¹ Für einen Zugang zu Jiyun Cheons Arbeiten ist diese These von Simone de Beauvoir von doppelter Bedeutung. Der Körper eines Mädchens entwickelt erst in der Pubertät die Geschlechtsreife und wird damit zum Körper einer erwachsenen Frau. Zudem – und hier im eigentlichen Sinne der Aussage de Beauvoirs – entwickelt sich ein Mensch weiblichen Geschlechts erst durch kulturelle, gesellschaftliche und politische Zusammenhänge und Vorgaben zur sozialen und sexuellen Identität „Frau“.² Die Mädchen in den Arbeiten Jiyun Cheons befinden sich in der Entwicklung zur Frau, sind aber noch mehr Kinder als Erwachsene. Sekundäre Geschlechtsmerkmale sind noch nicht sichtbar oder

aber verdeckt; es werden weniger Frauen- denn Kinderkörper exponiert. Welche soziale, politische und sexuelle Bedeutung für die Konnotation des Wortes „Frau“ könnte bei der Betrachtung der Mädchen eine Rolle spielen?

Wie ein Schleier legt sich die grüne Folie über Kopf und nackten Oberkörper des sitzenden Mädchens (Abb. 4). Ihre Hände hat sie unter den angezogenen Beinen zusammengeführt, ihr Kopf ist gesenkt. Die über Kopf und Oberkörper drapierte Plastikfolie verschleiert die Gesichtszüge des Mädchens, ist aber gerade transparent genug, um den darunter befindlichen Oberkörper in seiner Nacktheit anzudeuten. Form und Lokalität der Plastikfolie in *Untitled #3* erzeugen eine Assoziationskette: Hochzeitschleier, Burka, Verhängung der Perspektive. Der Plastikschleier kann hier als Schutz des Mädchens vor den Blicken der Betrachterinnen und Betrachter fungieren, als Schutz des nackten Oberkörpers und der Identität des Kindes; er kann aber auch die Sicht des Mädchens selber behindern, seine Unfreiheit durch Abdeckung symbolisieren. Verschleierung kann im Sinn von Maskerade allerdings auch ein erotisches Spiel des Mädchens mit dem Betrachter andeuten.

Oberkörper und Kopf sind verhüllt von einer transparenten Plastiktüte, die ein Gesicht zart erkennbar macht und die dennoch kühl und hart ist (Abb. 5). Die Arme hat sie über dem Kopf zusammengeführt wie eine Gefangene, deren Arme zusammengebunden sind. Dennoch erinnern sie auch an eine Geste, die der Aufforderung gleicht, ihr die Folie oder das Oberteil ausziehen. Verhüllen, verschleiern, maskieren: Begriffe, die auch bei Christo eine wichtige Rolle spielen. Prozess und Funktion der Verschleierung eines Objektes durch Christo scheinen Korrespondenzen zu Jiyun Cheons Mädchen-Skulpturen aufzuzeigen. „Vieles ist gesagt worden über die Symbolik der Verkleidung, über das Wahrnehmen jenseits des Sehens, über die Schönheit der christoschen Objekte, über ihre Erotik.“³ Christo verhüllt, verschleiern, verpackt, verknotet Dinge, Landschaften, Gebäude. Was passiert aber mit den Dingen, wenn sie verhüllt werden? Christo hebt durch den Akt des Verhüllens und die daraus resultierende neue Form die Dinge anders hervor, macht sie bedeutend, packt sie ein, um so das Verlangen bei den Betrachtenden zu wecken, das darunter befindliche Objekt sehen, erkennen, enthüllen zu wollen. Christo schafft neue Materie, die vorher so nicht da war, er bringt die unsichtbaren Dinge zum Leuchten. Das Leuchten scheint zunächst den Mädchen in Jiyun Cheons Bildern mehr genommen als verliehen zu werden, doch ist das Spiel mit der Verhüllung und den dadurch ausgelösten Impulsen, Reizen, Interessen auch in anderen Werken Cheons von Bedeutung.

Der Akt des Verhüllens und sein Ergebnis, wie zuvor bei Christo beschrieben, kann eine sehr erotisierende Wirkung haben. Das Verhüllen und Enthüllen eines Körpers dient in Form einer Maskerade als erotisches Spiel zur Verführung. Christo verführt die Betrachtenden zu einer Auseinandersetzung mit den Dingen, die sich unter dem Schleier befinden – das Mädchen im Bild Jiyun Cheons verführt den Betrachter zu einer erotisch aufgeladenen Auseinandersetzung mit ihrem Körper, sie spielt mit der Körper- und Materialgrenze. Da die Mädchen in Jiyun Cheons Bildern noch mehr Kind

denn erwachsene Frau sind, sich aber auf diese Weise sexuell inszenieren, ist es auch ein Spiel der Lolita mit dem erwachsenen, wohl eher männlichen Betrachter. Die Bekleidung, die Folie, sie verdecken den Körper, können aber jederzeit über Kopf und gestreckte Arme hinweg gezogen werden, die Fäden könnten gelöst werden, die Hülle würde fallen. Das sich in der Entwicklung befindende Mädchen testet seine Grenzen und Möglichkeiten, die des eigenen (sexuellen) Körpers, treibt ein Spiel zwischen dem Zeigen und Nicht-Zeigen, ein Spiel das in der Adoleszenz eine große Rolle spielt. Doch wann wird das Spiel mit den Grenzen zur gewaltsamen Grenzverletzung? Der Vorgang des Verhüllens – vor allem mit einem kalten, zwar dünnen, aber harten Material wie Plastik – unterstreicht den Charakter des Skulpturalen, wandelt „den zarten Körper von weich zu hart, vom Subjekt zum Objekt.“⁴ Das Verhängen individueller Charakteristika eines Menschen, hier die des Mädchens, führt zu einer Objektivierung der Dargestellten. Verhüllung erzeugt hier nicht nur Aura und erotisches „Leuchten“, sondern reduziert durch Verschleierung von Gesicht und Ausdruck auch die Aura des Individuums. Das Mädchen wird passiv und starr, ist nicht mehr nur Objekt der Künstlerin in einem Bildwerk, sondern auch Objekt für den Betrachter.

Christo wendet, umwickelt, verschnürt seine Objekte in einem fast gewaltsam wirkenden Vorgang, der auch beim Überstülpen der Plastiktüten über die Mädchen und beim Einschnüren des Mädchens in die Folie (Abb.3) unterstellt werden kann. Die Beschaffenheit der Plastiktüte als Schleier provoziert Gefühle von Atemnot und Enge. Aus Auratisierung kann eine „Strategie der Fetischisierung“⁵ werden, aus Spiel kann Ernst werden, wenn die schmale Grenze zwischen der selbstbestimmten Lolita und dem potentiellen Opfer sexualisierter Gewalt verschimmt. Das Verhüllen der persönlichen Merkmale eines eigenständig denkenden und handelnden Menschen, insbesondere das Verdecken des Gesichts, das uns als „Sinnbild der Würde und Einzigartigkeit erscheint“⁶, machen das Mädchen zum traurigen Objekt, zeigen Verletzbarkeit des Körpers und der Seele.

Der Blick trüb, das Kleid fast transparent, die Beine und Füße unsicher-verlegen nach innen gedreht, steht es im nebulösen Raum (Abb.2); eine Sex-Puppe mit beiden Händen umschlossen und eng an den Körper herangezogen wie einen überdimensionalen Teddy-Bären. Direkter geht es wohl kaum. In *DollyGirl #2* prallen Zartheit des Mädchens und harte Symbolik aufeinander. Hier zeigt sich zum einen das zarte, sexuell noch unschuldig wirkende Mädchen mit der kindlich-invertierten Fußstellung, das noch mehr Kind als Frau ist und keine sekundären Geschlechtsmerkmale aufweist. In der Hand ihr Teddy-Bär, die Sex-Puppe. Die Puppe, vollbusig, mit geöffnetem Mund und geöffneter Vagina; eine übertriebene Vorschau auf die sexuell-körperliche Entwicklung des Mädchens, aber auch: ultimativ stilisierte Version einer objektivierten Frau schlechthin. Das kindlich-liebevolle Umklammern der Sex-Puppe unterstellt Unschuld des Mädchens. Weil es die Funktion der Puppe nicht kennt, hält es die Puppe wie ein Wärme gebendes Spielzeug im Arm. Die Puppe unterstellt auch ein Bewusstsein des Mädchens für die zwischen ihm und der Puppe korrespondierenden Bedeutungen für den Mann. Der Kontrast des Zarten, Unschuldigen zum Harten, Sexuellen wird in diesem Werk deutlich. Wird das Mädchen zur Puppe, ist es bestimmt durch Fantasie und Willen des betrachtenden Mannes: „Each doll is a reflection of her owner's needs or fantasies.“⁷

Die Plastik-Puppe und die Folien in Jiyun Cheons Bildern sind Gleichnis eines Fetischs des „Besitzers“, unterstreichen symbolisch zudem das Zu-Plastik-Werden der Frau in dem Moment, wo sie das objektivierte weibliche Sexobjekt wird.



4 | Sculpture #3, 2012, Acryl auf Leinwand, 110 x 95 cm



5 | Sculpture #1 (demi-figure), 2012, Acryl auf Leinwand, 100 x 80 cm

Oberkörper und Gesicht sind von Plastikfolie bedeckt, die mit Schnüren am Körper fixiert ist und die Folie eng um den Körper wickelt (Abb. 3). In freiliegende Arme und Beine schnürt sich die Kordel, schneidet in die Haut ein, bestimmt die Bewegung der Arme. Die Beine im Kontrast zum Oberkörper: blass-blau, wie in Gips, wie eine Skulptur, unbeweglich. Die Füße sind hinter einer Stuhllehne fixiert, wie die einer Barbiepuppe in Plastikverpackung, um nicht umzufallen, da die Beine zu hart, zu starr sind. Es ist keine eigene Bewegung möglich, die durch einen Ausfallschritt das Fallen verhindern könnte. *Sculpture #14* scheint ein Zusammenspiel aus den sich in *DollyGirl #2* andeutenden Symbolebenen zu sein. Die Plastik, zuvor noch in den Armen des Mädchens in Form der Puppe, wird hier wie eine zweite Haut um den Körper des Mädchens gewickelt, macht sie zu Plastik und zur Plastik. Unbeweglichkeit der Beine, anonymisiertes Gesicht, Fremdbestimmung jeglicher Art von marionettenhafter Bewegung: Das entspricht den Charakteristika einer Sex-Puppe, die das materialgewordene Konstrukt eines männlichen Fetischs darstellt. „Die Frau als belebte Puppe der männlichen Schöpfungskraft“ zeigt einen Faktor der „Projektion verdrängter Wünsche und konstruierter Weiblichkeitsvorstellungen auf, wie sie in der Kunstgeschichte seit der Renaissance dargestellt werden.“⁸ Eine Untersuchung der Kunstgeschichte zeigt auch, dass erotisierte Bilder von Frauen oft in Zusammenhang mit der Darstellung männlicher Gewalt gezeigt wurden.⁹ Rubens' Raub der Töchter des Leukippos oder Poussins Raub der Sabinerinnen sind erotisch aufgeladene, brutale Geschehen in der Tradition der Barockzeit; Künstler wie Hans Bellmer näherten sich im frühen 20. Jahrhundert einer mit Gewalt verbundenen erotischen Darstellung der Frau mehr surreal als illusionistisch an. Alle Szenarien dieser Art, die bis heute in bildender Kunst, Filmen, Massenmedien oder Computerspielen zu finden sind, spiegeln eine aus männlicher Sicht erotisch bewertete Kombination von Sex und Gewalt.

„Was sich unmittelbar an ihnen verstehen lässt, ist die in Form gegossene Projektion eines begierigen Blickes (...) [und] die Sehnsucht, aus der Geliebten eine Skulptur der Reize zu machen.“¹⁰ – Hans Bellmers Fotografien sind surreale Verformungen weiblicher Körper. Seine Frauenkörper und die Mädchen in Jiyun Cheons Werken zeigen diese Art einer „in Form gegossenen Projektion“, indem sie begierige Träume und Unterbewusstes im Subjekt „Mann“ zu einem surrealen Objekt „Frau“ umdeuten. Bellmers Fotografien beinhalten eingeschnürte Frauenkörper, in Haut und Fleisch kerbende Fäden. An seinem Modell wird „die Zergliederung praktiziert, die Neugestaltung und der Umbau des Körpers. Das ist etwas anderes als eine Fesselung. Und dennoch bleibt der Eindruck, dass etwas festgehalten werden soll. Schmerz ist im Bild.“¹¹

Jiyun Cheon entäußert in ihren Bildern durch in die Haut einschneidende Schnüre und den Atem stehende Plastikfolien die Verletzbarkeit des Leibes. Die Abwesenheit des Lächelns und die Verhüllung des Gesichtes, das uns eigentlich als „Sinnbild der Würde und Einzigartigkeit“ erscheinen könnte, veranschaulichen den Schmerz im Bild, machen das Mädchen zu einem traurigen Objekt. Jiyun Cheons Bilder visualisieren Entwürfe weiblicher Körper und Identitäten. Sie kombiniert akkurates Handwerk mit expressiven Bildmodifikationen und erzeugt so eine neue Bildrealität, die Assoziationen körperlicher Grenzerfahrungen und verletzter Intimität provozieren, ohne auf direkte Weise eine „Wahrheit“ der Bilder zur Verfügung zu stellen. Durch den antinomischen Gehalt ihrer Bilder lässt sie die Betrachterin und den Betrachter entscheiden, was für sie oder ihn die bildimmanente und ganz eigene Wahrheit ist.

Macht sich das Mädchen im Bild zum Gegenstand einer erotischen Idee oder reflektiert ihre Inszenierung die Begierden des Betrachters kritisch? Jiyun Cheon gibt keine Antwort, keine Wahrheit, kein Ende der Geschichte vor, löst nicht das Rätsel um die Identität des Mädchens im Bild. Sie verführt uns zu einer Auseinandersetzung des voyeuristischen Ich mit dem verletzlichen Selbst. Betrachter werden genötigt, die Rolle des Gegenübers einzunehmen, zum Voyeur zu werden, sich auch mit dem Täter zu identifizieren. Betrachterinnen haben die Möglichkeit, sich mit dem Mädchen im Bild, dem Objekt, zu identifizieren oder sich von ihr abzugrenzen.

Jiyun Cheon spielt, ähnlich wie Yoko Ono in ihrer Performance *Cut Piece*, in der sie sich die Kleidung vom Leib schneiden ließ¹², in ihren Bildern mit Oberflächen, Häuten, Grenzen, die sie direkt oder symbolisch schafft und einreißt; sie macht Haut und Leinwand zu einer nachhaltigen Metapher. Zwischen Verdeckung und Entdeckung fordern ihre Bilder Achtsamkeit und Reflexion.

- 1) Simone de Beauvoir: *The Second Sex*, New York 1989, S. 249.
- 2) Ebd.
- 3) Gunnar Schmidt: *Ästhetik des Fadens. Zur Medialisierung eines Materials in der Avantgardekunst*, Bielefeld 2007, S. 59.
- 4) Ebd., S. 60.
- 5) Ebd., S. 59.
- 6) Ebd., S. 56.
- 7) Maxime Robillard: *martin and the real girl*, in: www.papermag.com/2013/07/martin_gutierrez_real_dolls.php [Abruf: 15.01.2014].
- 8) Heike Fuhlbrügge: *Nicht von dieser Welt*, in: <http://www.artnet.de/magazine/dossier-surrealismus-das-motiv-der-puppe/> [Abruf: 15.01.2014].
- 9) Vgl. Jean Robertson und Craig McDaniel: *Themes of Contemporary Art. Visual Art after 1980*, New York/Oxford 2005, S. 149.
- 10) Schmidt 2007 (wie Anm. 3), S. 52.
- 11) Ebd.
- 12) Vgl. Kristine Stiles: *Uncorrupted Joy: International Art Actions*, in: *Out of Actions: between performance and the object, 1949/1979*, hg. v. Russell Ferguson und Paul Schimmel, Ausst.-Kat. Museum of Contemporary Art Los Angeles, New York u. a. 1998, S. 278.







Parallelwelten – Die relationalen Naturräume von Stefanie Hubner

Was interessiert Künstlerinnen und Künstler noch in der Gegenwart an der Natur und Landschaft als Sujet? Stefanie Hubner stellt sich mit ihren Waldbildern mutig der Tradition der Landschaftsmalerei. Sie widmet sich dieser Herausforderung mit Hingabe, Ausdauer und einem ausgeprägtem künstlerischen Gespür für Natur und Umwelt.

War die Landschaft in der Antike bis zum Mittelalter kein autonomes Motiv, so entwickelte sie sich im Laufe der Jahrhunderte zu einer zentralen Gattung der Malerei. Zunächst lediglich ein Dekor im Bildhintergrund, das den Ort des Geschehens kennzeichnete, bezog sie sich häufig auf die Bildprotagonisten und ihre Handlungen. Die Landschaft hatte hier eine nachgeordnete Rangordnung im Bild. Sie schien bloße Nachahmung des Alltäglichen, sodass ihr kein höherer Stellenwert zugesprochen wurde.¹ In der Romantik wurden Sehnsüchte, Gefühle und Erhabenheit der Natur zum beliebten Thema in der Malerei.² Somit wandelte sich das Naturbild schließlich im frühen 18. Jahrhundert. Die Landschaft gewann zunehmend an Autonomie, sei es als politischer oder als öffentlicher Raum. Galt sie nicht mehr als Staffage und Beiwerk, rückte sie nun aus dem Hintergrund in den Fokus moderner Kunst. Die Landschaft erhielt den Status eines Leitmotivs der Moderne.³ Im 20. Jahrhundert interessierten sich viele KünstlerInnen intensiv für Farben, Formen und Lichtverhältnisse, die Natur und Landschaft hervorbrachten.

Stefanie Hubner hat sich nicht immer mit Landschaftsmalerei beschäftigt. Zu Beginn ihres Studiums standen Menschen im Mittelpunkt ihrer Arbeiten. Tod, Krankheit, Schmerz, Einsamkeit und Anonymität waren wichtige Themen dieser frühen Werke. Rudimente dieser Annäherung an die Abgründe der menschlichen Existenz lassen sich auch heute noch in einer, neben den Landschaften, zweiten Werkgruppe erkennen. Es handelt sich dabei um eine Serie von fünf kleinformatigen Ölgemälden mit einer Frau im schwarzen Kleid und in unterschiedlichen Posen (Abb. 4). Die bildmittigt platzierte Hauptfigur ist umgeben von einem Landschaftsausschnitt, der einen Steg, ein Gewässer und ein von Gräsern gesäumtes Ufer zeigt. Die Betrachtenden fühlen sich hier als Voyeure einer in ihrer Einsamkeit gefangenen Protagonistin, die in ihre eigene Welt versunken ist. Malerisch zeigt sich hier ein Ansatz, den Menschen in Einklang mit der Natur und dem ihn umgebenden Raum zu bringen. Im Verlauf ihres Studiums wird dieser von der Künstlerin geschaffene Raum zunehmend an Bedeutung gewinnen, in Relation zum Menschen wachsen und sowohl formal als auch inhaltlich weiter gefüllt werden.

Nur vordergründig knüpfen die Landschaften Stefanie Hubners motivisch an die Romantik an. Jedoch wird rasch eine Irritation evident, lässt sich doch keinerlei mystische oder religiöse Überhöhung⁴, kein Interesse an der Vielfalt und Symbolik von Wetterphänomenen erkennen. Vielmehr malt Hubner Menschen und Objekte in einer bühnenhaft anmutenden Natur, zu der sie in einem Spannungsverhältnis stehen. Die von ihr gemalten Naturausschnitte sind keine autonomen Landschaften, sondern relationale Räume, in denen der Mensch allgegenwärtig ist. Ob in seiner tatsächlichen physischen Präsenz oder lediglich angedeutet durch seine Stellvertreter, wie zum Beispiel einem Jägerstand, der sich im monumentalen Winter-

wald (Abb. 2) entdecken lässt – die menschliche Existenz und Spuren ihrer Präsenz sind offensichtlich. Zudem herrscht ein merkwürdiges Gleichgewicht von Mensch und Natur im Bild, obwohl die Landschaft eigentlich mehr Fläche für sich beansprucht. Mensch – Raum stehen in Wechselbeziehung, sie interagieren. Zudem werden die RezipientInnen angeregt, sich selbst in den deplatziert wirkenden Menschen (Abb. 5) wiederzuerkennen.

Die Individualität der abgebildeten Personen ist hierbei nicht wichtig. Die einzelne Figur ist in Stefanie Hubners Gemälden nur Teil des Ganzen und lässt sich als *pars pro toto* für die Menschen an sich verstehen. Dabei weist die Künstlerin darauf hin, dass der Mensch durch sein Eingreifen die Naturprozesse verändert. Er hinterlässt Spuren, fügt seine Objekte in die Landschaft ein, was als Versuch der Kontrolle über den ursprünglichen Wald oder die unberührte Natur gedeutet werden kann. Auf diese Weise geht es nicht um eine archaische Landschaftsdarstellung; vielmehr thematisiert die Künstlerin die Dialektik von Natur und Zivilisation und schließt dabei die Idee des modernen, westlichen Umweltschutzgedankens nicht aus. So lassen sich Andeutungen eines rücksichtslosen Umgangs der Menschen mit der Natur erkennen. Stattdessen wird eine weitere Dimension der Korrelation Mensch – Raum ersichtlich. Eine Entfremdung findet statt: Da der Mensch in seiner Beziehung zur Umwelt nicht mehr gefestigt ist, entfernt er sich zunächst von der Natur und letztlich als ein Naturwesen auch von sich selbst. In Stefanie Hubners Landschaftsbildern kollidieren Mensch und Raum; sie geraten aneinander. Damit ist eine Spannung gegeben, das Landschaftsbild irritiert, obwohl die Wechselwirkung beider Komponenten im Bild harmonisch anmutet.

Gleichermaßen verhält es sich in einer dritten Werkgruppe, die Hubner als „Lichtbilder“ (Abb. 1) bezeichnet. Dabei handelt es sich um Nachtscenen mit einem hell erleuchteten Gebäude, dessen Architektur streng geometrischen Vorgaben unterliegt. Der illuminierte, teils durch kräftige Farbigkeit hervorgehobene Bau ist zentral im nachtdunklen Bild platziert. Hubner malt hier eine Stadtlandschaft, einen anthropologischen Raum, der nicht auf natürliche Weise gewachsen ist. Er ist ein Werk des Menschen, und obwohl er offensichtlich entvölkert ist, sind seine Schöpfer allgegenwärtig. In diesem Zusammenhang zeigt sich, ähnlich wie in den Landschaftsbildern, noch einmal die Korrelation Mensch – Raum. Nur in der Wechselwirkung zueinander können beide Elemente existieren und sich gegenseitig in ihrem Dasein unterstützen. Auch das Stichwort Entfremdung spielt abermals eine Rolle. Mit erneutem Stellvertretercharakter steht das Gebäude jeglicher Funktion enthoben als einsames Objekt im kulissenhaften Raum. Stefanie Hubner schafft eine anonyme Architektur, die relational nicht an ihre Umgebung gebunden ist. Licht und Schatten, Hell und Dunkel unterstreichen den Effekt des Unheimlichen und Befremdlichen, der sich hier im Alltäglichen wiederfindet. An dieser Stelle kann ein Bezug zum amerikanischen Realismus und insbesondere zu Edward Hopper hergestellt werden. In Hoppers Bildwelten, seinen anonymen Stadträumen und einsamen Innenräumen, artikuliert sich in nüchterner Darstellung etwas Unbestimmtes und Undeutbares.⁵ Auch in Hubners Arbeiten zeigt sich ein bemerkenswertes Gleichgewicht von kühler Stimmung und unterschwelliger Melancholie.

Die Inspiration zu ihren Gemälden schöpft Stefanie Hubner aus der genauen Beobachtung ihrer Umwelt. Sensibel nimmt sie Verhaltensweisen, Aktionen und Reaktionen auf. Zudem wird Hubner auch durch innere Impulse, Träume oder persönliche Erlebnisse zu ihren Bildern inspiriert. Ihre großen Wald- und Landschaftsbilder stellen eine Möglichkeit zur Verarbeitung und Äußerung von unterschiedlichen Eindrücken dar.

Besondere Beachtung verlangt der Malprozess, da die Künstlerin mit Leinwand und Staffelei vor Ort arbeitet und ihre Werke *en plein air* und häufig im Wald selbst entstehen. Aus diesem Grund erscheinen die Gemälde doch lebendiger und frischer als Atelierarbeiten. Diese spezifische Wirkung kann nur durch den Malakt unter freiem Himmel hervorgebracht werden. Indem die Künstlerin eins mit der sie umgebenden Natur wird, vermag sie es, den gemalten Wald zum Leben zu erwecken und den BetrachterInnen die Tür zu einer greifbaren Parallelwelt zu öffnen.

In der Landschaftsmalerei waren es die Romantiker, die erstmals ihr Atelier verließen, um in der freien Natur eben diese zu malen. Hierbei fertigten sie hauptsächlich kleinformatige Studien und Skizzen an, die, zurück im Atelier, als Vorlagen für die eigentliche Arbeit dienten. Die Maler von Barbizon entdeckten diese Vorgehensweise wieder. Für die Künstler war die Eigenwertigkeit von Mensch, einheimischer Landschaft und Natur von höchstem Interesse. Die Schlichtheit der vertrauten Motive stand im Mittelpunkt ihrer hauptsächlich nach der Natur gemalten Bilder.⁶ In der Weiterentwicklung dieser Arbeitsweise stehen die Impressionisten, deren Interesse auf der Wiedergabe von individueller Wahrnehmung der Natur und unterschiedlichen Lichtstimmungen lag.⁷

Stefanie Hubner geht es jedoch nicht darum, ein Licht einzufangen, das sich in flirrenden Farben auf die Landschaft und die in ihr befindlichen Gegenstände und Objekte niederlegt. Die Künstlerin interessiert sich vielmehr für spezifische Momente, die sie zum Malen des Augenblicks motivieren. In diesen Momenten korrespondiert ihr Inneres mit ihrem Blick auf das sichtbare Äußere, und es offenbart sich eine weitere Dimension: eine Zwiespältigkeit von Gewöhnlichem und Unheimlichem, von Vertrautheit und Entfremdung. Hubner möchte die Betrachtenden wachrütteln, denn die behagliche Sicherheit ihrer Existenz droht sich im Chaos zu verlieren. Sie begleitet sie auf einer Gratwanderung zwischen zwei Realitätsebenen, gibt ihnen den Anstoß, diese Doppeldeutigkeit selbst zu erfahren und eigene Gedanken und Gefühle zu entwickeln.

Zu Beginn des Malprozesses steht die grundierte Leinwand, welche zunächst mit einer groben Vorzeichnung mit Pinsel oder Bleistift bearbeitet wird, wenn es sich um Architektur oder kleinere Objekte, wie Jägerstand oder dergleichen handelt. Die Erfassung der Natur, des Waldes, ebenso die der Figuren, geschieht frei Hand. Hierbei arbeitet sie vor Ort und nach dem lebenden Modell. Bei der Visualisierung des Waldes entsteht kein nüchternes Abbild der Natur. Vielmehr umkreist sie stetig die Veränderlichkeit des Gesehenen durch äußere Einflüsse, sei es durch den Menschen, durch die von seiner Hand geschaffenen Objekte, also seine verschiedenen Stellvertreter oder durch das Kommen und Gehen der Jahreszeiten (vgl. Abb. 2 und 3). Zusätzlich fertigt sie vor Ort Serien von Fotografien an, die für die finale Ausarbeitung von Details im Atelier nötig sind.

Stefanie Hubner malt ausschließlich mit Ölfarben, um durch die Intensität dieser Farben die des Dargestellten zu steigern. In mehreren Schichten wird die Farbe sowohl pastos als auch lasierend aufgetragen. Durch diese Vorgehensweise entstehen Plastizität und ein starker Tiefenzug, der durch die Wahl einer großformatigen Leinwand intensiviert wird.



4 | *black silence (first)*, 2012, Öl auf Leinwand, 50 x 70 cm



5 | *Revanche*, 2011, Öl auf Leinwand, 120 x 160 cm

Die Monumentalität der Gemälde regt die BetrachterInnen an, sich gänzlich in ihnen zu verlieren. Sie werden indirekt dazu aufgefordert, das Dargestellte nicht nur anzusehen, sondern in das Bild hineinzusehen, sich darin wiederzufinden. Somit zeigt sich eine Erfassung des Raumes auf mehrfache Weise. Sowohl durch das Inhaltliche und die formale Ausarbeitung von räumlicher Wirkung als auch durch die Maße der Leinwand.

An der Landschaft interessiert Hubner ganz besonders die Ursprünglichkeit, ihr Wachstum, die Eingriffe durch den Menschen, die Relationalität von Natur und Kultur. Zugleich behandelt sie in ihren Gemälden die Wechselwirkung von Mensch und Raum. Der Gedanke der stetigen Korrelation findet seinen Höhepunkt in ihren großformatigen „Waldbildern“. In seiner Weiterentwicklung wird der Raum in den durch architektonische Klarheit dazu stark kontrastierenden „Lichtbildern“ gar zum Stellvertreter menschlicher Existenz. Hubners Arbeiten verhandeln die Zwiespältigkeit des Alltäglichen und konstituieren sich als befremdliche Parallelwelten.

- 1) Werner Busch (Hg.): Landschaftsmalerei. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Berlin 1997, S. 13 ff.
- 2) Otto Lorenz (Hg.): Romantik, Ramerding 1985, S. 11.
- 3) Norbert Schneider: Geschichte der Landschaftsmalerei. Vom Spätmittelalter bis zur Romantik, Darmstadt 1999, S. 12 f.
- 4) Lorenz 1985 (wie Anm. 2), S. 9.
- 5) Amerikanische Malerei. 1930–1980, Ausst.-Kat. Haus der Kunst, München 1981, S. 133 f, S. 243 f.
- 6) Französische Impressionisten und ihre Wegbereiter: aus der National Gallery of Art, Washington und dem Cincinnati Art Museum, Ausst.-Kat. Bayerische Staatsgemäldesammlung, Neue Pinakothek, München 1990, S. 25 f.
- 7) John Rewald: Die Geschichte des Impressionismus. Schicksal und Werk der Maler einer großen Epoche der Kunst, Köln 1979, S. 69.







3 | *Futterneid*, 2014, Öl auf Leinwand, 145 x 160 cm

Blick-Wechsel – oder: bitte nicht füttern? Perspektiven auf die Authentizität der Tiernatur bei Hanne Kroll

Katzen, Hasen, Enten, Pfaue, Tauben, Koi-Karpfen und immer wieder Hunde: Mit Pinsel und Ölfarbe bannt Hanne Kroll langes und kurzes, weiches und drahtiges Fell, schwarze Flecken und braune Tupfen, lachsrot leuchtende Schuppen oder blaugrün schillerndes Gefieder auf die Leinwand. Kraftvoll, mit lebendigem und lockerem Farbauftrag, aber äußerst präzise, gibt sie Oberflächen, materielle Eigenarten und Lichtstimmungen wieder, die sie im Vorfeld intensiv am lebenden Objekt studiert hat. Lange beschäftigt sich Kroll mit ihren Modellen, beobachtet Bewegungsabläufe und Verhaltensweisen, zeichnet und fotografiert – Momentaufnahmen, die sie bei der malerischen Umsetzung unterstützen. Die ‚Tierbilder‘, die so entstehen, porträtieren in der Regel nicht, noch weniger sind sie anatomische Studien oder zoologische Illustrationen. Vielmehr scheint die Künstlerin eine Bestandsaufnahme vorzunehmen – eine Bestandsaufnahme der nicht-menschlichen Geschöpfe ihrer unmittelbaren Umwelt.

Kroll findet ihre Motive da, wo sie sich gerade aufhält: Auf ihrem Hof, der zahlreiche Tiere beherbergt, beim Spaziergehen mit ihren Hunden oder, während eines Auslandsaufenthaltes in Portugal, in den vielen kleinen Parks der Stadt Lissabon, in denen sie etwa die Pfaue für sich entdeckte. Sie nimmt ein Tier in den Blick, das sie vorfindet und lässt sich darauf ein. Dabei interessiert sie auch das Verhältnis des Menschen zu den Tieren. So scheinen ihre Bilder stets eine sehr grundsätzliche Frage zu stellen: Wie blicken wir auf Tiere und warum?

Der Schriftsteller John Berger befasst sich intensiv mit den Ursachen der (künstlerischen) Beschäftigung mit dem Tier: „Das Tier hat etwas Geheimnisvolles, das, anders als die Geheimnisse der Höhlen, Berge und Meere, sich in besonderer Weise an den Menschen wendet.“¹ Es ist eine Ähnlichkeit mit uns, die anzieht und fasziniert. Wir sehen sie an und erkennen. Aber wir verstehen sie nicht. Der Mensch weiß, dass er selbst tierischen Ursprungs ist und so eröffnet die wie auch immer geartete Auseinandersetzung mit Tieren einen Weg, etwas über sein Menschsein beziehungsweise seine Menschwerdung in Erfahrung zu bringen.² Nicht umsonst wird der Mensch von Philosophen wie Naturwissenschaftlern seit jeher über das Tier aber notwendigerweise auch in bewusster Abgrenzung davon definiert – als das Tier, das allen anderen Arten eine ganz wesentliche Eigenschaft voraus hat, sei dies die Sprache, seine Vernunftfähigkeit, der Wille zur Staatenbildung oder schlichtweg eine Seele.³ Nach John Berger ist es jenes Mysterium der gleichzeitigen Nähe und Distanz, dessen wir im Blick eines Tieres gewahr werden.⁴ Was bedeutet es, wenn uns die Malerin Hanne Kroll genau diesen Blickwechsel mit dem nichtmenschlichen Gegenüber in ihren aktuellen Arbeiten immer wieder verwehrt? Die Hunde, Pfauen und Enten sind in ihnen ganz für sich. Sie suchen keine Interaktion mit den BetrachterInnen und wissen nichts von deren Blicken.

In einem Essay zur Tierfotografie greift Rainer E. Wiedenmann Bergers Konzept des chiasmatischen Blickwechsels zwischen Mensch und Tier auf. Er thematisiert die augenscheinliche Objektivität, die ein fotografisches Bild stets vermittelt, wobei es in Wahrheit eine „illusorische ‚Transkription der Wirklichkeit‘“⁵ vornimmt. Sobald der Tierblick ein offenbar zentrales Bildelement ist, insbesondere, wenn ein unmittelbarer Augenkontakt mit

dem Modell hergestellt wird, kommen wir nicht umhin, die Züge unseres Gegenübers nach Menschenart lesen und deuten zu wollen. Ein kurzer Moment des Blickkontakts suggeriert einen direkten Zugang zur Gefühlswelt des abgebildeten Wesens, zu seinen Intentionen und Regungen.⁶ Dieses Missverständnis führt unweigerlich zu einer Anthropomorphisierung, welche die Sicht auf die Wahrheit der Tiernatur verstellen muss.

Das Problem der oftmals nicht bewusst intendierten Vermenschlichung ist freilich nicht symptomatisch für das Genre der Fotografie, sondern lässt sich für jede Art des Tierbildes konstatieren. Es wiegt umso schwerer, als Gelegenheiten zu einem direkten, unverfälschten Blickwechsel, Auge in Auge mit einem tierischen Gegenüber in der modernen westlichen Gesellschaft rar geworden sind. Zunächst haben wir die Wildtiere aus unserer Lebenswelt vertrieben, sodass wir sie heute fast nur noch in Zoos oder Nationalparks zu Gesicht bekommen. Durch die Verstärkung und die fortschreitende Industrialisierung der Landwirtschaft wurden schließlich auch die letzten Nutztiere den Blicken eines Großteils der Bevölkerung entzogen und damit in die kulturelle Bedeutungslosigkeit gedrängt. Es bleibt uns das Haustier, das, in einer Art gegenläufigen Entwicklung und unabhängig von einem (ökonomischen) Nützlichkeitsaspekt, für den Menschen enorm an persönlicher Bedeutung gewonnen hat.⁷ Die Hunde und Katzen in unseren Wohnzimmern stehen uns nahe und erscheinen uns vertraut. Sie haben Namen, sehen mit ihren Besitzern fern und schlafen in deren Betten. Nicht selten werden sie weniger als Tiere denn als Freunde und Familienmitglieder wahrgenommen und übernehmen gar die Funktion von Kindern oder Lebensgefährten.

Gerade diese Intimität und seine Angepasstheit an unser Alltagsleben macht das Haustier aber auch verdächtig. Aufgrund seiner Rolle als Begleiter des Menschen, nach dessen Vorstellungen und Bedürfnissen geformt und erzogen, stellt sich so manchem die Frage nach dem Ausmaß seiner tatsächlichen ‚Tierhaftigkeit‘. So konzentrierten sich auch postmoderne Diskurse über das Tier auf das nicht domestizierte, während das Haustier ob seines Zustandes bestenfalls bedauert ansonsten jedoch geflissentlich ausgeklammert wurde.⁸ Der Auseinandersetzung mit dem Thema ‚Tier‘, und besonders eben dem ‚Haustier‘, haftet ein genereller Naivitätsverdacht an, mit dem sich auch zeitgenössische KünstlerInnen konfrontiert sehen. Viel zu schnell wird unterstellt, sie gründe in einer subjektiven Sentimentalität und romantisierenden Sicht, die nur zu weiteren Vermenschlichungen führen kann. Doch offenbart diese Befangenheit nicht die tiefsitzende Verunsicherung, was unser Verhältnis zu Tieren anbelangt? Und sind uns nicht gerade jene, die uns sehr nahe stehen, auf eine rätselhafte Weise besonders fremd, fern und unbekannt – wenn sie uns ansehen und wir, trotz aller Vertrautheit, nicht begreifen?

Auch wenn wir es aufgrund ihrer ständigen Präsenz gerne vergessen, gehören unsere Haustiere dieser anderen Seite an, von der wir uns entfremdet haben. Dass sie an der Welt auf andere Weise teilhaben, bringt auch Heidegger zum Ausdruck, wenn er versucht, das unterschiedliche Verhältnis des Tieres und des Menschen zum Seienden zu fassen: „Haustiere werden von uns im Haus gehalten, sie *leben* mit uns. Aber wir leben nicht

mit ihnen, wenn Leben besagt: *Sein* in der Weise des Tieres. Gleichwohl sind wir *mit* ihnen. [...] Dieses Mitsein mit den Tieren ist so, daß wir die Tiere in unserer Welt sich bewegen lassen.“⁹ Obschon das wilde Tier oft die scheinbar größere Faszination auf uns ausübt, ist es doch das domestizierte, das als Verbindungselement besonders geeignet ist und jenen Brückenschlag zum Ursprünglichen ermöglicht, da es in unserer Lebenswelt präsent ist und die Distanz zu verkürzen vermag.¹⁰

Hanne Kroll gelingt es, die Tiere, die ‚mit uns sind‘, in einer Form ins Bild zu bringen, welche ohne Bedeutungszuschreibung auskommt und ihrer Natur und dem Geheimnis der Beziehung zwischen Mensch und Tier auf ihre eigene Art und Weise gerecht wird. Dies geschieht nicht, indem sie versucht, das Mysterium zu ergründen, sondern indem sie auf einen Blick des Tieres verzichtet, der vom menschlichen Gegenüber missinterpretiert werden muss. Stattdessen bieten ihre Arbeiten eine Sicht, welche das charakteristische Spannungsverhältnis zwischen Nähe und Distanz spürbar werden lässt. Es geht ihr um den Augenblick, in dem das Tier die menschliche Gegenwart vergisst und beginnt, ganz und gar es selbst zu sein. So wirken Krolls Arbeiten beinahe wie unbeabsichtigte Momentaufnahmen. Es entstehen keine niedlichen Katzen oder treuen Hunde – vielmehr eliminiert sie augenscheinlich jegliche Interpretation aus ihren Werken und beschränkt sich auf ein reines Zeigen.

Wir werden unterdessen zu BeobachterInnen außerhalb der Situation – ein fast voyeuristischer Blick wird uns dabei aufgedrängt. Dies bedeutet jedoch nicht, dass sich die Arbeiten jeder Bedeutungszuschreibung durch die Betrachtenden verwehren. Vielmehr weisen schon die Bildtitel mit nicht selten ironischem Unterton darauf hin, dass sich hinter dem Augenscheinlichen noch eine weitere, inhaltliche Ebene verbirgt.

Die Protagonisten ihrer Bilder sind keine Exoten, sondern Geschöpfe, mit denen wir unser Leben teilen, die wir beherrschen und über deren Existenz wir verfügen. Da ist der Hund – Freund und Familienmitglied, dort der Koi-Karpfen – lebendiges Schmuckstück und Statussymbol. Dann sind da die Tauben, die sich um einige Brotkrümel streiten, die auf den Boden geworfen wurden. Es ist ein tägliches Bild in unseren Städten, das existiert,



weil wir da sind und den spezifischen Raum schaffen, in dem die Tiere ebenfalls das sind, was sie in diesem Augenblick und nur in diesem Umfeld so sein können. Wir beäugeln sie misstrauisch – die Tauben. Sie sind uns oft lästig und haben kaum einen Wert für uns.

Diese sehr unterschiedlichen, oft ambivalenten Bewertungen sind soziokulturell tief verwurzelt und lassen sich nicht so einfach abstreifen. Nimmt Hanne Kroll eine Bestandsaufnahme ihrer tierischen Umwelt vor, dann beinhaltet diese auch stets dieses spezifische Verhältnis zwischen Mensch und Tier. Begegnungsmodi, die wir aufgrund differierender Nähe- und Distanzverhältnisse zu bestimmten Tierarten verinnerlicht haben, übersetzt die Künstlerin jeweils in eine entsprechende Bildformel. Doch auch hier bohrt sie nicht nach und schreibt fest, sondern bringt es ins Bild, stellt es uns vor Augen und fordert uns auf, zu hinterfragen und das Sein hinter dem Schein zu erkennen.

Vielleicht ist es an der Zeit, die Tiere aus einer neuen Perspektive zu betrachten. Besonders eben diese, mit denen wir unseren Alltag teilen. Es ist der schöne Schein, ein kindlich rosafarbener, der etwa unseren Blick auf kleine Kätzchen bestimmt. Hanne Kroll nimmt in den Fokus, was sich hinter dieser Fassade verbirgt: Die unglaubliche Hilflosigkeit eines winzigen Tierwesens, das Ausgeliefertsein und die Hässlichkeit des kleinen zerzausten Dings, ehe es überhaupt erst das Stadium jener bestechenden Niedlichkeit erreicht, die viele zu verzücken vermag. Blind und hilflos liegt es da, nur wenige Tage nach seiner Geburt, zu einem Zeitpunkt, an dem Katzenwelpen bisweilen auch ertränkt oder erschlagen werden. Leicht ist es, ein solches Leben auszulöschen und manchmal ist es auch ohne äußeres Zutun nicht stark genug für diese Welt. Kraftlos liegt das Kätzchen auf einer kalten Fensterbank in ein fahles, grünliches Licht getaucht (Abb. 4 und 5). Damit wird es zu einem Vanitasmotiv, das vom existentiell-natürlichen Kreislauf des Lebens und Sterbens erzählt – jedoch auch von menschlicher Grausamkeit und unserer Verantwortung den uns anvertrauten Geschöpfen gegenüber.

Krolls Werke enthalten zwar nicht immer eine derartige existentielle Dimension, jedoch oft eine narrative Komponente, die herausfordert, genauer hinzusehen. Diese wird in ihrer Arbeit *Loch* (Abb. 1) besonders deutlich,



indem die Malerin durch die Vervielfältigung ein und desselben Tieres einen Zeitfaktor integriert: Im Vordergrund einer sommerlichen Landschaft sind drei Hunde arrangiert. Es handelt sich um Chihuahuas, die aufgrund ihres handlichen Formats gerne als Schoßhunde gehalten werden und uns in erster Linie aus den teuren Handtaschen prominenter Damen bekannt sind. Im Umfeld der unberührten Natur und in Abwesenheit ihrer menschlichen Begleiter ist ihnen jedoch, bis auf das Glöckchenhalsband, welches ihren Besitzstatus anzeigt, jede Künstlichkeit abhanden gekommen. Eine Wiese erstreckt sich bis zum Horizont, an deren sanftes Grün ein fast wolkenloser, azurblauer Himmel anschließt. Die Ruhe und Leichtigkeit der Szenerie wird von den Tieren wieder aufgenommen, die, obgleich als Dreierheit konzipiert, keinerlei Notiz voneinander zu nehmen scheinen. Ihr von der Sonne beschienenes Fell wirkt weich und bewegt, als hätte sich ein sanfter Windhauch hineinverirrt.

Einer der Hunde hat, gleichsam als romantische Rückenfigur, den Blick in die Weite der Landschaft gerichtet, während die anderen beiden dem rechten unteren Bildrand zugewandt sind. Folgen wir der Blickrichtung, so starren wir in einen dunklen Abgrund, der sich plötzlich in jener Ecke des Bildfeldes aufgetan hat und die Idylle mit einem Schlag ins Wanken bringt. Unwillkürlich werden die drei Figuren nun in eine erzählerische Reihung gebracht. Viel zu nah scheint der kleine Chihuahua seine Pfoten an die Kante gesetzt zu haben und wirkt wie hypnotisiert von der bedrohlichen Schwärze zu seinen Füßen.

Die subtile Doppelbödigkeit, die Kroll immer wieder in ihre Werke einschreibt, wird unterstützt durch eine Vorliebe für ungewöhnliche Perspektiven. Ihre Motive sind oft angeschnitten und zeigen die Modelle von oben, von hinten oder aus anderen ausgefallenen Blickwinkeln, die einen dynamisierenden Effekt auf die Bildkomposition haben. So werden gewohnte Darstellungsmuster aufgebrochen. Ein sich putzender Vogel wird nicht auf Wiedererkennbarkeit hin porträtiert, sondern durch die Bildansicht verfremdet – bis hin zu einem abstrakt anmutenden Knäuel wirt durcheinanderstehender Federn. Auf einem anderen Bild ballen sich graue und weiße Farbflächen auf tiefschwarzem Untergrund zusammen (Abb. 3). Hier und da lässt sich ein Schnabel ausmachen und langsam beginnen sich einzelne Entenkörper aus den Flächen herauszuschälen, doch nicht überall lassen sich Köpfe, Leiber und Flügel voneinander unterscheiden. So bleibt das beinahe amorphe Gewirr ein Stück weit undurchschaubar.

Tiere sind für Hanne Kroll ein zentrales Sujet ihrer Malerei. Auch wenn sie nicht ihr ausschließliches Thema sind, kehrt sie doch immer wieder zu ihnen zurück. Krolls Interesse gilt der Wirkung von Oberflächen, Materialien und Strukturen. Tiere bieten der Künstlerin aufgrund der Vielfalt ihrer Erscheinungsformen und Bewegungsmöglichkeiten einen schier unerschöpflichen Fundus an Motiven.

Darüber hinaus ist ihre Arbeit geprägt von einem ernsthaften und aufrichtigen Interesse an der unverfälschten Tiernatur ihrer Modelle und deren Eingebundensein in menschliche Gesellschaftsstrukturen. Ihre Werke zeigen, was *sie* sieht und fragen uns, was *wir* sehen: Ein hilfloses Tier oder ein *Kätzchen*? Zwei Rad schlagende Pfauen oder *Arbeitskollegen* (Abb. 2)? Es ist eben alles eine Frage von Beziehungen. Mit einem Augenzwinkern scheint Kroll den Blick-Wechsel provozieren zu wollen, den sie uns in ihren Bildern gerne vorenthält.

- 1) John Berger: Warum sehen wir Tiere an?, in: ders.: Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens, Berlin 1991, S. 12–35, hier S. 14.
- 2) Ebd., S. 15.
- 3) Markus Wild: Tierphilosophie zur Einführung, Hamburg 2008, S. 26.
- 4) Berger 1991 (wie Anm. 1), S. 15.
- 5) Rainer E. Wiedenmann: Spiegel und Fenster. Zur Semantik der Blicke in Tierfotografien, in: Ute Eskildsen und Hans-Jürgen Lechtreck (Hg.): Nützlich, süß und museal. Das fotografierte Tier. Essays, Göttingen 2005, S. 179–192, hier S. 182.
- 6) Ebd., S. 182f.
- 7) Berger 1991 (wie Anm. 1), S. 21f.
- 8) Jo Longhurst: Anmerkungen zum fehlenden Haustier, in: Eskildsen/Lechtreck 2005 (wie Anm. 5), S. 118–126, hier S. 120f.
- 9) Martin Heidegger: Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit, Frankfurt a. M. 2004, S. 308 (Hervorhebungen im Original).
- 10) Longhurst 2005 (wie Anm. 8), hier S. 125f.







3 | *Drei dunkle Spiegel*, 2013, Öl auf Leinwand, 82 x 72 cm

Die Umkehrung des Sichtbaren. Raum und Illusion im Werk von Analía Martínez

„Sogleich war Alice durch das Glas geschlüpft und flink in das Spiegelzimmer hinabgesprungen.“¹

Spiegel und reflektierende Oberflächen inspirieren zu fantastischen Geschichten oder philosophischen Überlegungen. *Alice hinter den Spiegeln* (*Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, 1871), die Fortsetzung des Romans *Alice im Wunderland* von Lewis Carroll, beschreibt einen Spiegel als Durchgang in eine andere Welt. Dort erscheint alles umgekehrt und seltsam. Das Zimmer, in das Alice hineinspringt, ist eine spiegelverkehrte Version des Raumes auf der anderen Seite des Spiegels, selbst die Schrift in den Büchern ist verkehrt. Es ist im wörtlichen Sinne die Spiegelung, durch die Alice reist.

Um Spiegel geht es auch in der *Spiegelsaal-Serie* der Künstlerin Analía Martínez. Auch hier dienen sie als Durchgänge in eine andere Welt, in diesem Fall eine Welt der Pinselstriche und Farbe. Auf zumeist großformatigen Leinwänden malt die Künstlerin das Interieur eines barocken Saals. Losgelöst von einer mimetischen Aneignung beginnen der Raum, die Gegenstände und das Licht sich aufzulösen und ineinander zu verlaufen. Mal ist die Farbe lasierend, nebelig aufgetragen, mal mit dynamischen und deckenden Pinselstrichen. Details scheinen nicht mehr wichtig zu sein, geht es Analía Martínez doch mehr um eine Reduzierung auf die charakteristischsten Eigenschaften des Raumes. Dabei werden innerhalb der Serie immer wieder neue Standpunkte, Ansichten und Fokussierungen vorgenommen, nach und nach rücken die drei größten Spiegel in den Mittelpunkt.

Das Bild *Drei weiße Spiegel* (Abb. 4) zeigt weiße Flächen, die nichts reflektieren. Es sind barocke, verschlungene Rahmen, die das Bild, das eigentlich aus drei Leinwänden besteht, definieren. Martínez arbeitet dabei mit dynamischem, vibrierendem Pinselstrich in Lila und Blau. Auch bei den anderen Arbeiten der Serie werden keine Spiegel im eigentlichen Sinne gezeigt, sondern gerahmte farbige Flächen, welche somit ebenso Fenster oder Türen sein könnten. Obwohl die Titel der Gemälde ganz direkt die Spiegel als Gegenstand benennen, bleibt somit eine offene Interpretation bestehen. Diese Unbestimmtheit setzt eine Reihe von Assoziationen in Gang, die neue Bedeutungszugänge eröffnen. Aus dem Kontext des Innenraums, beziehungsweise Interieurs, ergeben sich dann neue Aspekte.

Wolfgang Kemp ordnet die Gattung des Interieurs der Genremalerei zu, denn beide haben das Alltägliche, das Private und Gegenständliche zum Thema. „Erst wenn die Bildbestände sich dem Milieu des Innenräumlichen unterordnen, dann sprechen wir mit Fug und Recht vom Interieur.“² Martínez' Serie erfüllt diese Bedingung, denn anstelle der Menschen, die in ihrer Serie fehlen, wird der Spiegelsaal geradezu porträthaft abgebildet. *Drei weiße Spiegel* kommen nicht ohne den Raum aus. Sie füllen zwar die drei hochformatigen Leinwände ganz aus, aber vor den mittleren Spiegel schiebt sich ein Kronleuchter und bringt damit den barocken Saal mit in das Gemälde. In den anderen Bildern sind Boden, Decke oder Wände vorhanden, um das Innen zu bilden und sichtbar zu machen. Im Raumgefüge werden die Spiegel zu einem Durchgang, der auf das Außen verweist. Das Gegensatzpaar Außen und Innen scheint in den Bildern

zur gleichen Zeit präsent zu sein. Dadurch entsteht dann ein Wechselspiel zwischen Innen und Außen.

Durch die Rahmen und die planen unreflektierenden Flächen erinnern die Spiegel nicht nur an Durchgänge, sondern auch an Gemälde. Das Motiv des Bildes im Bild interessierte Martínez auch schon bei einer früheren Serie, bei der sie Stühle in einem Raum malte. Diese haben den Betrachtenden den Rücken gekehrt und stehen als ‚Rückenfiguren‘ vor einem Bild oder Fenster. Die Situation, die in diesen Arbeiten gezeigt wird, könnte auch der Situation vor der Leinwand entsprechen. Wie bei *Alice* spiegelt sich der Raum, und das Bild wird zum Spiegel. Die Rahmen, die diese Sichtweise des Bildes im Bild erst ermöglichen, begründen bei konventionell gerahmten Gemälden „[...] die Identität der Fiktion.“³ Sie haben demnach die Funktion auf etwas hinzuweisen und gleichzeitig Realität und Fiktion von einander abzutrennen. Auf diese Weise erfolgt durch die gemalten Rahmen der *Spiegelsaal-Serie* eine Hinterfragung der Fiktion, indem in ihnen nur monochrome Flächen zu sehen sind.

Genre und Malweise, das lockere Nebeneinandersetzen der Linien und Flächen und die Auflösung der Gegenstände, wecken indes Assoziationen an die Kunst der *Nabis*, einer französischen Künstlergruppe des späten 19. Jahrhunderts, die dem Post-Impressionismus zugeordnet wird. Eine Gemeinsamkeit ist die Thematisierung des Wechselspiels zwischen Innen und Außen. Fenster sind bei den *Nabis* lichtgebende Öffnungen nach draußen, das Licht modelliert die Gegenstände. Durch eine zunehmende Kontrolle des Lichts, durch Vorhänge und Ähnliches, verlieren die Gegenstände ihre harten Konturen und werden losgelöst von Substanz und Materialität.⁴ Bei Pierre Bonnard verschmelzen „die Gegenstandsgrenzen [...] in einer ornamentalen Flächigkeit“⁵. Er malt die Gegenstände und den Raum hauptsächlich als Farbflächen, die auch nicht durch Schatten, Hell- oder Dunkelkontraste an Plastizität gewinnen. So verlieren die Gegenstände ihre Bedeutung und werden zusammen zu einer abstrakten, gemusterten Fläche. Bei Martínez erscheint dies besonders dann, wenn ein Standpunkt direkt vor dem Bild eingenommen wird. *Drei weiße Spiegel* wirkt aus der Nähe wie ein aus violetten und blauen Pinselstrichen gewebtes teppichartiges Geflecht. Je größer die Distanz zum Bild wird, umso klarer und intensiver wird die Imagination des Raumes. „Bilder sind bedeutende Flächen. Sie deuten zumeist auf etwas in der Raumzeit ‚dort draußen‘, das sie uns als Abstraktion [...] vorstellbar machen sollen.“⁶ Mit der Imagination ist der Verweis des zweidimensionalen Bildträgers auf die Dreidimensionalität des Betrachterraumes gemeint. Durch das ständige Bewusstsein der Beschränkung der Leinwand und der damit einhergehenden Täuschung entsteht ein Wechselspiel zwischen der BetrachterInnen und dem Bild. Wobei das Bild sich zwischen der Existenz als Leinwand und der als Imagination hin und her bewegt. Die Künstlerin spielt hier mit der Illusion, die sie selbst auf der Leinwand erschaffen hat und mit deren Wahrnehmung. Diese schwankt zwischen der Erkenntnis darüber, dass es auf der einen Seite nur nebeneinandergesetzte Pinselstriche sind, die eine ornamentale Fläche bilden und auf der anderen



4 | *Drei weiße Spiegel*, 2013, Öl auf Leinwand, 150 x 285 cm

Seite eine Illusion des Raumes erschaffen wird. Wie bei einem Kippbild, bei dem eine alte Frau zu einer jungen wird, werden die Bildgegenstände und deren Tiefenräumlichkeit erst nach einer genauen Auseinandersetzung vollständig sichtbar.

Gleichzeitig sind Martínez' Bilder Grenzspiele zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit. Grenzspiele, die nicht nur durch die Immaterialität der Gegenstände hervorgerufen werden, sondern auch durch die vom Gegenstand unabhängige Farbgebung. Besonders auffällig wird dies bei *Spiegelraum I* (Abb. 1), bei dem Farben, Licht und Schatten nach eigenen Regeln konstruiert wurden. Zu sehen ist eine leicht schräge Ansicht auf einen barocken Saal. Die Wände, der Boden und die Decke laufen in einer lockeren Fluchtpunktkonstruktion auf die Hauptansichtsseite: die Wand mit den drei Spiegeln. Deren Flächen sind in einem leuchtenden gelb-weißen Ton gehalten, während die Fenster der Wände links und rechts in Schwarzbraun gemalt sind. Die Farbe der übrigen Oberflächen geht von einem Weiß aus, das mit Violett, Blau, Gelb und Rot versetzt ist und eine neblige, wattierte Struktur erschafft. Der Raum und die Spiegel leuchten aus sich selbst heraus, während die Fenster, die eigentlich Lichtquellen hätten sein sollen, wie schwarze Löcher das Licht schlucken. Martínez arbeitet hier mit der Invertierung ins Negativ. Als Negativ wird das erste der zwei Stadien der analogen Fotografie bezeichnet. Es ist eine „Umkehrung der Ton- oder Helligkeitswerte, die das fotografische Negativ kennzeichnet“.⁷ Zusammen mit der Erfindung der Röntgenstrahlung und den Röntgenbildern 1895 steht das Negativ in einem Kontext der Sichtbarmachung sonst unsichtbarer Dinge.⁸

Michel Frizot betont dabei, dass der Mensch zwar in der Lage wäre, das Prinzip des Negativs intellektuell nachvollziehen zu können, es die Augen aber nicht ohne Weiteres sehen könnten. Erst mit der Fotografie konnte eine „negative Bildlichkeit“ entstehen, die eine neue visuelle Wahrnehmung förderte.⁹ Martínez invertiert manche Fotografien, die sie von Räumen als Bildvorlagen herstellt, am Computer in ihr Negativ. In der *Spiegelsaal*-Serie lässt das Negativ den Raum und das barocke Dekor auf eine andere Art und Weise sichtbar machen. Wie bei Röntgenbildern die Knochen im Bild erscheinen, tritt durch die Umkehr ins Negativ die innere Struktur des Raumes als sein eigentliches Wesen hervor. Gleichzeitig wird dadurch offensichtlich, dass es für eine kritische Untersuchung der Bilder nicht genügt, eine Nähe oder auch Verwandtschaft mit den Post-Impressionisten aufzuzeigen, da nicht eine Naturbeobachtung und die Lichteindrücke per se abgebildet werden. Stattdessen werden diese bei Martínez durch einen, wie Vilém Flusser formulierte, „fotografischen Blick“¹⁰ transformiert. Dieser ist in die Welt hinaus gerichtet und zwar „nicht, weil diese ihn interessiert, sondern weil er nach neuen Möglichkeiten sucht, Informationen herzustellen und das Fotoprogramm auszuwerten. Sein Interesse ist auf den Apparat konzentriert, die Welt ihm nur Vorwand für die Verwirklichung von Apparatmöglichkeiten.“¹¹

Auch Analía Martínez scheint mit der Umkehrung zum Negativ nach neuen Möglichkeiten der Darstellung zu suchen. Dieser Prozess der Transformierung und der „fotografische Blick“ sind auch für ihre Arbeitsweise wichtig, wie zwei weitere Bilder aus der Serie zeigen. *Drei dunkle Spiegel* (Abb. 3) und das Bild *Spiegelsaal* (Abb. 2) stellen beide

die Hauptansichtsseite des Saals dar und könnten als gegenseitige Pendants gesehen werden, denn das zuletzt genannte Bild ist eine Negativ-Invertierung der *Drei dunklen Spiegel*, welches wiederum ein Negativ des originalen Interieurs ist. *Spiegelsaal* wäre demnach ein Positiv des realen Saals. Doch gerade die Farbigkeit wirft Fragen nach der Praxis der Umkehr ins Negativ auf. Ein Negativ einer Farbfotografie zeigt sämtliche Farben des Positivs in ihrer komplementären Entsprechung und damit die jeweils im Farbkreis gegenüberliegenden Farben. Martínez jedoch orientiert sich zwar an den Farben des Negativs, übernimmt diese aber nicht vollständig. In *Drei dunkle Spiegel* sind vorherrschend braune, schwarze und rötliche Flächen zu sehen, deren Komplementärfarben im Positiv Blau, Weiß und Grün wären. Die ursprüngliche Wandfarbe ist aber beige und das Dekor golden. Die gelben Rahmen entsprechen den blauen flüchtigen Andeutungen der Rahmen im Bild. So zeigt dieser Vorgang der „Wieder-Umkehrung“ die „Wiederherstellung des natürlichen Wertes des Bildes“¹² beziehungsweise die Entwicklung einer Fotografie. Damit wird ein Wirklichkeitsanspruch, welcher der Fotografie immanent zu sein scheint, an das Bild herangeführt und im gleichen Moment der Rezeption als hinfällig erkannt. Auch das Positiv ist keine Kopie der Wirklichkeit, sondern nur eine mögliche Wirklichkeit. Martínez kombiniert frei Negativ- und Positivelemente in ihren Bildern. Auch *Drei weiße Spiegel* (Abb. 4) folgt nicht ausschließlich den Regeln des Negativs, andernfalls wären die weißen Flächen schwarz oder zumindest dunkler. Der fotografische Prozess dient als Vorlage und zur Spielerei mit der Wahrnehmung.

Eine ähnliche Behandlung der Bildgegenstände und Wegführung vom mimetisch genauen und detailreichen Bild findet auch bei der Kunstfotografie um 1900 statt. Das Negativ und die nachträgliche Bildbearbeitung brachten die Piktoralisten zu einer neuen Wahrnehmung.¹³ Martínez hatte einen ganz ähnlichen Ausgangspunkt. Sie experimentierte zunächst mit dem Phänomen der Nachbilder. Als Nachbild wird die visuelle Nachwirkung des Lichts und der Farbe auf der Netzhaut verstanden, die nach starken Lichtreizen bei geschlossenen Augen zu sehen ist. Es ist sozusagen das Gedächtnis des Auges, also das, was vom Gesehenen in der Wahrnehmung haften bleibt. Ebenso erfuhr bei den Piktoralisten die Unschärfe einen neuen Stellenwert.¹⁴ Durch die Unschärfe verschwimmen die Bildgegenstände, lösen sich auf, bilden aber gleichzeitig den Gegenstand an der Grenze zur Erkennbarkeit ab. Unschärfe entsteht bei Martínez, wie bei *Drei weiße Spiegel* zu sehen ist, durch einen groben Pinselduktus und unklare ausgefrante Konturen oder, wie bei dem *Spiegelraum I*, durch eine neblig und wattig wirkende Lasur.

Das Sehen und dessen Verarbeitung, die Wahrnehmung, werden in der *Spiegelsaal*-Serie subtil durch die Technik, das Negativ und die Abstraktion und offensichtlicher durch die Spiegel, die gemalten Rahmen und das Bild neu verhandelt. Es enthüllt sich eine verborgene Welt, die für uns sonst unsichtbar bleiben würde. Martínez' Bilder verweisen auf die eigene Bildlichkeit und die Scheinwirkung der Bilder, überschreiten Grenzen zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit, zwischen Positiv und Negativ. Doch gerade das malerische und technische Spiel prägt die Anziehungskraft von Martínez' Bildwelten, provoziert Neugierde und lädt ein, sich auf eine Reise in die Imagination zu begeben, genauso wie *Alice hinter den Spiegeln*.

- 1) Lewis Carroll: *Alice hinter den Spiegeln* (1871), Berlin 2012, S. 22.
- 2) Wolfgang Kemp: *Beziehungsspiele. Versuch einer Gattungspoetik des Interieurs*, in: *Innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov*, hg. v. Sabine Schulze und Christoph Asendorf, Ausst.-Kat. Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt a. M., Ostfildern-Ruit 1998, S.17.
- 3) Victor I. Stoichiță: *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998, S. 75.
- 4) Carolin Bohlmann: *Im Lichtschein des Raumes*, in: Ausst.-Kat. Frankfurt a. M. 1998 (wie Anm. 2), S. 260.
- 5) Ebd., S. 265.
- 6) Vilém Flusser: *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen 2006, S. 8.
- 7) Michel Frizot: *Negative Ikonizität. Das Paradigma der Umkehrung*, in: Peter Geimer (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt a. M. 2002, S. 413.
- 8) Ebd., S. 414.
- 9) Ebd., S. 433.
- 10) Flusser 2006 (wie Anm. 6), S. 25.
- 11) Ebd., S. 25.
- 12) Frizot 2002 (wie Anm. 7), S. 416.
- 13) Wolfgang Ullrich: *Unschärfe, Antimodernismus und Avantgarde*, in: Geimer 2002 (wie Anm. 7), S. 396.
- 14) Ebd., S. 382.





2 | o.7., 2011, Acryl auf Leinwand, 300 x 200 cm



3 | o.T., 2012, Acryl auf Leinwand, 210 x 150 cm

Who's afraid of pink? Zu Farbe und Körperbild bei Ana Pusica

Die Farbe Pink spricht mehr als jede andere Farbe die Sinne des Menschen an. Während Weiß, die Farbe der Helligkeit und des Lichts, sich mit der dominanten und wärmenden Kraft des Rots vermischt, kann das daraus entstehende Rosa gerochen, gefühlt und geschmeckt werden. Betrachtende verbinden mit dieser Farbe vielleicht am stärksten den Duft frischer Blüten, die taktile Oberfläche der menschlichen Haut, Süße und Fruchtigkeit. Keine andere Farbe ist dabei so elementar wie die Grundfarbe des Tons Pink, die Farbe Rot. Mit ihr wird genauso der Lebenssaft Blut wie die Glut des Feuers assoziiert. Adam, der erste Mensch, wurde aus „adamah“, der roten Erde, geschaffen. Rot steht für Macht und Energie, Gewalt, Warnung, Gefahr und Sinnlichkeit. Während hohe Staatsgäste auf roten Teppichen empfangen werden und die Henker des Mittelalters zum Zeichen ihres blutigen Amtes in Rot gekleidet wurden, ist es auch die politische Farbe der Arbeiterbewegung sowie der Revolution. Frauen legen Rouge auf, um ihre Schönheit zu unterstreichen, Rot ist die Farbe der Leidenschaft. Rot wird also mit den elementarsten Aspekten des menschlichen Lebens verbunden, die ihre faszinierende Ambivalenz im Antagonismus von Leben und Tod finden und sich im Mythos des Phoenix zu einem bildkräftigen Ausdruck vereinen: Alle 500 Jahre zieht sich dieser den Ägyptern heilige Vogel nach Indien zurück, um dort in züngelndem Feuer zu verbrennen und aus glühender Asche wieder aufzuerstehen. Damit wird er zum Sinnbild von Leben und Tod, Zerstörung und Erneuerung, Jugend und Alter. Im Christentum wurde er auf Tod und Auferstehung Jesu Christi übertragen. Abhängig von der Situation assoziiert der Mensch Unterschiedliches mit der Farbe Rot, doch unberührt lässt sie BetrachterInnen nie, sondern kann eine Palette der unterschiedlichsten menschlichen Emotionen hervorrufen.¹

Wie ein roter Faden zieht sich diese Farbe auch durch das Werk der Künstlerin Ana Pusica. Die Nuancen ihrer überlebensgroßen Acryl-Gemälde changieren zwischen der Tiefe eines dunklen Rots und der Leichtigkeit eines subtilen Rosas. Nach der Grundierung mit einem undurchdringbaren Schwarz – die Leinwand auf dem Boden, die Künstlerin darüber – erzeugt Pusica eine räumliche Tiefe, indem sie mit Pinsel und Farbtropf beginnt, jene in wildem Malduktus mit den verschiedenen Rottönen zu überschütten, zu beklecksen und zu bestreichen. Die Leuchtkraft ihrer Farben weckt Assoziationen an die abstrakte Farbmalerie des Münchner Malers Rupprecht Geiger, der sich im Laufe seines künstlerischen Lebens vor allem intensiv mit den Farben Rot und Pink auseinandersetzte. Er vertrat den Standpunkt, „dass Malerei primär eine Angelegenheit der Farbe ist, dass alles andere sich der Materie Farbe unterzuordnen hat.“² In seinen riesigen Farbfeldern bemühte er sich überwiegend um Reduktion, Klarheit und die Geltung der Farbe als autonomen Wert.

Beide Künstler, sowohl Ana Pusica als auch Rupprecht Geiger, schafften mit der von ihnen gewählten Farbgewalt einen ästhetisch atmosphärischen Wahrnehmungsraum. Diesen hat auch schon Gernot Böhme in seiner Ekstase der Dinge beschrieben, „denn ihr [der Ästhetik] geht es ja um die phänomenale Wirklichkeit als solche“.³ Diese (farbintensiven) Kunstwerke, und Bilder im Allgemeinen, sind also Phänomene, an denen im körperlichen Da-Sein der Rezipierenden Erfahrungen gemacht werden können.

„Und plötzlich ergreift das Sinnliche mein Ohr oder meinen Blick und ich liefere einen Teil meines Leibes oder gar meinen ganzen Leib jener Weise der Schwingung und Raumerfüllung aus, in der das Blau oder das Rot besteht.“⁴ In den Bildern der Künstlerin Pusica ist die Farbe im Gegensatz zu den Gemälden Geigers jedoch nicht die einzige Protagonistin. Abstrahierte Gestalten ohne Identität und eindeutiges Geschlecht lehnen sich in die Farbflächen hinein oder hängen kopfüber in die Leinwand und wenden sich den Betrachtenden zu. So auch in ihrem Werk *o.T.* aus dem Jahre 2011 mit den Maßen 300 x 200 Zentimeter (Abb. 2). Während das untere Drittel der hochformatigen Leinwand mit groben Pinselstrichen in zurückhaltendes Beige getaucht ist und der darüber liegende Part eine blassrosa Färbung aufweist, leuchtet die darüber platzierte Figur in satten Tönen. Der violette Oberkörper schiebt sich aus der linken oberen Ecke in die zweigeteilte Farbfläche hinein. Als würde sie vorsichtig auf der Lauer liegen, blickt sie verschmitzt hinter der Ecke hervor. Der pastose Farbauftrag unterstreicht die Plastizität der Figur vor dem flächigen Hintergrund. „Meine Inspirationsquelle ist die Form menschlicher Körper“, unterstreicht die Künstlerin die Bedeutung ihrer Figuren. „Es geht weniger darum, wer diese Personen sind und was sie machen. Die Formen von Köpfen, Armen, Beinen und Brüsten treiben mich an, sie auf den Bildern zu erkunden.“

In *Ana's Virgins* (Abb. 4), einem Werk von 2012 mit den Maßen 500 x 200 Zentimeter, scheint die abgebildete Figur, nur mit einem schwarzen Shirt bekleidet, auf der unteren Querseite der Leinwand eine akrobatische Turnübung auszuführen. In diesem Werk ist die Hintergrundfarbe ein leuchtendes Pink auf schwarzer Grundierung, das eine räumliche Struktur erzeugt. Den nackten Unterkörper reckt die Figur am rechten Rand entlang in die Höhe, das gespreizte linke Bein entblößt das Geschlecht, das keinem Sexus eindeutig zuzuordnen ist. Der provozierende Blick ist frontal auf die Betrachtenden gerichtet und verleiht der Figur subtile Erotik.

Dieses erotische Moment transportiert auch die dominante Farbe Pink. Erst seit kurzem in den deutschen Wortschatz aufgenommen, wird in neueren Lexika zunächst auf den englischen Ursprung dieses Farbwortes hingewiesen, während der lateinische Blumenname ‚rosa‘, (= ‚Edelrose‘) als Benennung dieser Farbe bereits seit dem frühen 18. Jahrhundert übernommen wurde.⁵ Das in den meisten europäischen Sprachen verwendete Pendant ‚Rose‘, nebenbei ein beliebter Frauenname verschiedener romanischer Sprachen, kann sich auch als das Anagramm ‚Eros‘ lesen. Einerseits verweist Pink folglich auf die Rose als Attribut der Venus, deren Priesterinnen Rosen in ihren Haaren tragen, ohne die auch der Garten der Liebe, der Garten Eden, unvollständig erschiene. Andererseits rekuriert Pink auch auf den Eros, die griechisch mythische Gottheit der begehrlichen Liebe und der Sexualität.

Der Künstler Marcel Duchamp machte von diesem Wortspiel Gebrauch, indem er daraus sein Pseudonym und weibliches Alter Ego ‚Rose Selavy‘ kreierte – Eros, c'est la vie – und verwies somit auf den erotischen Kontext der Farbe sowie die Wandlung ihrer Bedeutung.⁶ Rosa etablierte sich erst um 1920 als ein überwiegend weiblich assoziiertes Farbattribut. Lange galt dieser Ton aufgrund seiner Verwandtschaft mit der Farbe Rot

als ein Ausdruck von Leidenschaft, Blut, Kampf und damit auch männlicher Potenz. Blau dagegen galt als den Mädchen zueigen, denn in der christlichen Tradition war jene Farbe dem blauen Umhang der jungfräulichen Maria vorbehalten und ein Zeichen ihrer Frömmigkeit. Nach dem Ersten Weltkrieg wurde aus Blau, als der Farbe der Jungfräulichkeit, die Farbe der Arbeiterbewegung. Dass Blau die Uniformen der Matrosen ebenso wie die Arbeitsanzüge der Handwerker bestimmte, führte letztlich zur geschlechtlichen Determinierung als klassische Farbe kleiner Jungen.⁷

Zu Marcel Duchamps letztem großen Werk *Étant donnés* (1946–66) lassen sich dabei auch über den etymologischen Farbkontext deutliche Assoziationen und Anspielungen finden. Duchamps *Tableau* zeigt eine auf dem Rücken liegende nackte Frauengestalt im Gras, deren Kopf und damit auch ihre Identität nicht sichtbar sind. Ihre den Betrachtenden zugewandten gespreizten Beine entblößen ihr Geschlecht. Duchamp unterstreicht den voyeuristischen und obszönen Moment des Gemäldes durch zwei Gucklöcher, durch welche das Werk betrachtet werden kann. Er steht damit in der kunsthistorischen Tradition von Albrecht Dürers Holzschnitt *Der Zeichner des liegenden Weibes* (1538). Auch Gustave Courbets *L'Origine du monde* (1866) behandelt den männlichen begehrenden Blick (des Künstlers) auf den weiblichen Körper als (Sexual-)Objekt.⁸

Ana Pusica bricht mit dieser Tradition. Der (weibliche) Körper taucht hier zwar als figuratives Motiv auf, allerdings als Bestandteil von Auflösung und Fragmentierung: Ihre Figuren haben meist kein eindeutiges Geschlecht, oszillieren zwischen männlichen und weiblichen Attributen und verdeutlichen die These vom postmodernen Körper, der seine Geschlossenheit nicht mehr durch eine anatomische Grenze zwischen Innen und Außen definiert, sondern fragmentiert in Erscheinung tritt.⁹ Der Titel von Pusicas Werk *Ana's Virgins* verweist dezidiert auf die jungfräuliche Unschuld entgegen der stilisierten Darstellung weiblicher Lust, die beispielsweise Duchamp oder Courbet in ihren Werken thematisieren. In der feministischen kunstwissenschaftlichen Forschung wird darauf verwiesen, dass fragmentierte Körperrepräsentationen Ausdruck einer strikten Verweigerung sein können, alten Rollenmustern patriarchalischer Gesetze zu folgen. Dies treffe allerdings nur auf Künstlerinnen zu, nicht jedoch auf ihre männlichen Kollegen.¹⁰ Die wenigsten Figuren in Pusicas Werken haben Haare, der Schädel erscheint meist unbedeckt und nackt. Über die biblische Gestalt des Samson ließe sich hier ein Zusammenhang zwischen Vitalität und Behaarung herstellen: Samson verlor seine innere Kraft, als Delilah ihm seine Haare abschnitt und damit sein körperliches Erscheinungsbild veränderte. Das Äußere war untrennbar mit dem Inneren verbunden.¹¹

In dem Werk *o.T.* von 2013 (Abb. 1) stehen zwei Gestalten hintereinander. Der Hintergrund der Leinwand mit den Maßen 300 x 200 Zentimeter ist in sanftem Rosa gemalt, aufgetragen mit groben Pinselstrichen auf einer durchdringenden schwarzen Grundierung. Die Figur im Vordergrund ähnelt in ihrer Glatzköpfigkeit und geschlechtsneutralen Identitätslosigkeit dem bereits beschriebenen Bildpersonal bei Pusica. Wie in *o.T.* (2011) lehnt sich auch diese mit dem gelben Oberkörper ins farbliche Geschehen hinein und scheint die BetrachterInnen frontal anzublicken. Zu sehen ist auch eine zweite, wie in der Vergangenheit liegende, unscheinbarere Figur im Hintergrund. Deren Kopf blickt hinter Rücken und Arm der großen Gestalt hervor und scheint in die entgegen gesetzte, nach oben weisende Richtung zu schauen. Daneben unterscheidet sie sich nicht nur durch die rosarote Farbe der Gesichtshaut von der blassen vorn stehenden Figur, sondern weist ein zentrales, den bisherigen Gestalten fehlendes Merkmal auf: Haare.



4 | *Ana's Virgin*, 2012, Acryl auf Leinwand, 500 x 200 cm

Diese folgen in Ana Pusicas Werk jedoch nicht den Gesetzen der Schwerkraft. Sie fließen vielmehr in feuerroter Farbe aus der oberen Querseite der Leinwand hinaus wie ein Schwall purpurroten Blutes. Diese im Hintergrund und somit in der Vergangenheit stehende behaarte Figur scheint für eine zurückliegende Anpassung der Frau an die Norm patriarchalisch geprägter Definitionen von weiblicher Schönheit zu stehen. Verweist der von Sigmund Freud beschriebene Mythos der bezahnten ‚Vagina dentata‘ auf die Urangst des Mannes vor dem behaarten weiblichen Geschlecht¹², so ist langes Haupthaar ein Inbegriff sinnlicher Weiblichkeit.¹³ Wohingegen Frauen mit sehr kurzem, maskulinem Haarschnitt ebenso wie Männer, die die Farbe Pink in ihren Kleiderschrank einziehen lassen, im Alltag bisweilen mit Vorurteilen der Homosexualität zu kämpfen haben. Diese fragmentarische und beinahe gewalttätige Zerstückelung im Bildwerk Ana Pusicas drückt sich nicht nur in der Figurenauffassung aus. Vielmehr entäußert auch der Farbauftrag, als ein Abarbeiten an der Farbe auf der Leinwand, körperliche Kraft. Pusicas Werke zeugen von Kraft und Radikalität des Pinselstrichs, die von ihr gewählten leuchtenden Farben provozieren Reaktionen der Betrachtenden, stoßen ab oder ziehen an, ihre riesigen Leinwände wirken konfrontativ.

Entgegen der Redensart „etwas durch die rosarote Brille sehen“, was oft für Naivität, Verträumtheit und Realitätsferne steht, konfrontiert uns Ana Pusica mit kitschigen und homosexuellen Konnotationen der Schockfarbe Pink und zwingt uns dazu, diese in einem neuen Kontext eines geschlechterneutralen Raums zu sehen. Sie befreit die Farbe damit von ihren vielen negativen oder vorurteilsbehafteten Assoziationen. Eine der bekanntesten Serien Barnett Newmans, dem Protagonisten der amerikanischen Farbfeldmalerei, heißt *Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue?*. Pusicas Bildwerke lehren uns, dass wir als Betrachtende vielleicht vielmehr Furcht vor Pink haben als vor jeder anderen Farbe und dem, was sie in uns auslöst. Sollten sich BetrachterInnen vor Pink fürchten? Who’s afraid of Pink?

- 1) Margarete Bruns: Das Rätsel Farbe. Materie und Mythos, Stuttgart 1997, S. 41–79.
- 2) Zit. n.: Rupprecht Geiger. Malerei, Graphizzeichnung, Ausst.-Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1967, Düsseldorf 1967, S. 17.
- 3) Gernot Böhme: Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre, München 2001, S. 152.
- 4) Maurice Merleau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin 1966, S. 249.
- 5) Caroline Kaufmann: Zur Semantik der Farbadjektive rosa, pink und rot. Eine korpusbasierte Vergleichsuntersuchung anhand des Farbträgerkonzepts, München 2006, S. 32–36.
- 6) Karl Schawelka: Showing Pink – Biological Aspects of the Color Pink, in: Pink. The exposed color in Contemporary Art and Culture, hg. v. Barbara Nemitz, Ausst.-Kat. Geidai Museum Tokyo 2005, Ostfildern 2006, S. 42–53.
- 7) Eva Heller: Wie Farben wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, Kreative Farbgestaltung, Reinbek bei Hamburg 2004, S. 39–40, 115–128.
- 8) Sotirios Bahtsetzis: Die Lust am Sehen. Marcel Duchamps „Étant donnés“: zwischen der Skopisierung des Begehrens und der Feminisierung des Bildraumes, in: http://www.toutfait.com/online_journal_details.php?postid=4418. [Abruf 12.12.2013].
- 9) Vgl. Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt a. M. 1991, v. a. S. 22–25.
- 10) Sigrid Schade: Der Mythos des ‚ganzen Körpers‘. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte, in: Anja Zimmermann (Hg.): Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung, Berlin 2006, S. 159–180.
- 11) Philip J. Sampson: Die Repräsentation des Körpers, in: Kunstforum International, Bd.132, 1995/96, S. 99.
- 12) Vgl. Sonja Ross: Die Vagina dentata in Mythos und Erzählung. Transkulturalität, Bedeutungsvielfalt und kontextuelle Einbindung eines Mythenmotivs, Bonn 1994.
- 13) Das Motiv der schönen Frau und Venus mit wallendem Haar zieht sich durch die gesamte Kunstgeschichte. In den Plakaten des Künstlers Alfons Maria Mucha wird dezidiert die weibliche Verführung mit langem Haar symbolisiert. Diese erlangt einen Höhepunkt in den Darstellungen der ‚Femme Fatale‘ u.a. in der Kunst des Jugendstils um 1900. Vgl. dazu: Annegret Winter: Ein ‚style Mucha‘? Zum Frauenbild in Kunst und Dekoration um 1900, Weimar 1995.







Zwischen A und B. Visualisierung von Zeit – Werke von Manuel Rumpf

Was ist das für ein Raum, der sich inmitten zweier Punkte befindet? Auf mathematischer Basis ist es der Abstand, der mit Hilfe der Bildung eines Vektors berechnet werden kann. Für Manuel Rumpf handelt es sich bei diesem Raum um einen „Nicht-Ort“ (non-lieu). Diesen Begriff führte der französische Anthropologe Marc Augé ein. Als Ausgangspunkt seiner Überlegung schreibt Augé einem Ort drei Charakteristika zu – ein Ort sei identitätsstiftend, relational und historisch. Folglich handelt es sich um konkrete Örtlichkeiten, wie den Grundriss eines Hauses oder öffentliche Plätze.¹ Dem Ort steht wiederum diametral der „Nicht-Ort“ gegenüber: „So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt, einen Nicht-Ort.“²

In diesem Sinne haben auch Rumpfs entindividualisierte Stadtansichten, verlassene Industriegebäude, Landschaften und Autobahnen keine Identität oder einen Konnex. Es handelt sich hierbei um mono-funktional genutzte Gegenden, um „Nicht-Orte“ im urbanen Raum. Motivisch beschäftigt sich der Künstler mit Landschaften, die Menschenspur aufweisen. Doch wie verhalten sich Rumpfs unkonventionelle Landschaftsansichten – *Schemen*, 2013 (Abb. 4) und *Schuykill*, 2013 (Abb. 3) – im Verhältnis zur klassischen Landschaftsmalerei? Beide Herangehensweisen beinhalten, dass wir als BetrachterInnen auf Landschaftsausschnitte blicken. Bei Manuel Rumpf nehmen wir die natürliche Umgebung durch die Fensterscheibe eines Autos wahr. Es sind menschenleere Landschaften, unbewohnte Gegenden, die nicht von Menschen in Anspruch genommen oder lediglich von ihnen passiert werden (vgl. *Schemen*, 2013). Man betritt diese Orte als Fremder und fungiert in dieser Situation als Entdecker.

Divergent zu Rumpf verhält es sich bei den romantischen Landschaftsbildern von Caspar David Friedrich, in denen der Mensch als fester Bestandteil in das Bildwerk integriert ist. Im Mittelpunkt von Friedrichs Werken steht die Wiederherstellung der Unität von Mensch und Natur. Die Figuren in Rückenansicht bewegen sich bei einer Wanderung oder einem Spaziergang in einer von Zivilisation befreiten Natur und sollen beim Betrachten eine identifizierende Wirkung evozieren. Neben der Ästhetik der Natur ist die profane Religiosität zentral. Nach dem holländischen Philosophen Spinoza wird Natur pantheistisch als „natura naturata“ (geschaffene Natur) interpretiert. Dies bedeutet, dass kein personifizierter, allmächtiger Gott existiert, das Göttliche offenbart sich einzig in dem Phänomen Natur. Friedrich sucht in der Natur und der Landschaft einen metaphysischen-transzendentalen Bezug.³ Im Werk *Abtei im Eichenwald* (1809) wählt der deutsche Maler als Bildmotiv die Ruine eines gotischen Kirchenportals, dem sich eine Gruppe von Mönchen in Form einer Prozession mit einem Sarg nähert. Die Abtei wird von kahlen Eichen umgeben. Im Vordergrund lassen sich auf dem schneebedeckten Boden Gräber und Kreuze erkennen. Das Geschehen wird von der scheinenden Sonne erhellt, wobei lediglich der obere Teil der Ruine und die Spitzen der Bäume mit Licht versehen sind.

Die Ruine, Kreuze und karge Bäume sind als Vanitas-Motive lesbar, die sowohl die Endlichkeit des Lebens als auch den ewigen Kreislauf des Werdens und Vergehens allegorisieren. Die Kerngedanken des Künstlers –

Flüchtigkeit und Vergänglichkeit – werden in solch einer „Vanitas-Situation“ charakterisiert. Diese „Vanitas-Situation“ ist erkennbar in der Arbeit *Schemen* (Abb. 4), die horizontal in zwei Zonen geteilt ist. Der Vordergrund ist mit einer dichten Baumreihe bewachsen, die sich am unteren Bildrand völlig auflöst. Im rechten Teil befinden sich drei Lichtquellen, die in Form von fein strahlenden und geheimnisvollen Lichtspuren durch die Allee hindurchschimmern. Wie punktuell gesetzte Akzente suggerieren sie ein warmes Lichtspiel. Braun und Gelb ergeben einen farblichen Antagonismus. Der Horizont nimmt die größte Fläche des Bildes ein und hinterlegt das Werk mit einem stimmungsvollen Lichtkreis. *Schemen* veranschaulicht, wie Manuel Rumpf seine Werke atmosphärisch auflädt, indem er seine Bildwelten aufs Äußerste reduziert.

Diese Bildsprache und menschenlose Orte erinnern an die Werke des Künstlers Florian Süssmayr, in denen er das Gewöhnliche verklärt und Alltägliches in den Mittelpunkt stellt. In seinen Fußballfeldern (*Concordia Eschersheim*, 2005) zeigt Süssmayr ein Miteinander von Zivilisation – die Kalklinien – und Natur – die Rasenfläche. Er verzichtet in seinen Werken auf menschliche Figuren und fokussiert sich auf das Auratische der Sportstätte. Obwohl es sich bei Fußball um einen Mannschaftssport handelt, der im Beisein von Zuschauern stattfindet, werden die Plätze und Stadien zu einem verlassenen Ort ohne Daseinsform. Eckfahnen und Bandenwerbung agieren als Schatten der Wirklichkeit und verweisen – vergleichbar mit den ins Bild gesetzten Lichtquellen von Rumpf (vgl. *Schuykill*, 2013) – auf anthropomorphe Spuren.⁴

Die „Nicht-Orte“ und die flüchtige Zeit sind auch Thema in Rumpfs verschiedenen Autobahnbildern, die seit Ende 2010 entstehen. Von einer anfänglich konkreteren Darstellung – *Dämmerung*, 2011 (Abb. 1) – ausgehend, reduzierte sich Rumpfs Bildsprache immer weiter (vgl. *Schuykill*, 2013). Dabei konzentrierte er sich vor allem auf die Visualisierung von Mobilität, Dynamik und Geschwindigkeit.

Im Mittelpunkt steht der Kontrast von dem Innen – im Auto – und dem Außen – der Landschaft. Das Auto dient als Schutzhülle, es grenzt den sich darin befindenden Menschen von seinem Umfeld ab. Für den Maler handelt es sich bei der Autobahn um einen Ort ohne Aufenthaltsqualität, der sich zwischen zwei Punkten befindet. Es ist im Grunde kein Anhalten möglich; wir bewegen uns auf den Autobahnen nicht im Beisein anderer Menschen, sondern anderer Fahrzeuge. Ein wirklich menschlicher Aspekt tritt erst dann hervor, wenn sich ein Unfall ereignet. Der unwirtliche Charakter der Autobahn wird durch das häufig in den Bildern thematisierte Regenwetter akzentuiert. Selbst eine Rast lässt die Umgebung der Autobahn als wertneutralen, anonymen Ort erscheinen, geprägt von den lauten Geräuschen vorbeifahrender Autos. Dagegen kann die Autobahnfahrt selbst Geborgenheit vermitteln. Das Auto ist hier ein Rückzugsort, eine Schutzzone vor äußeren Umwelteinflüssen und ein subjektiver Raum, der es uns ermöglicht, die Facetten der dahin ziehenden Landschaft um uns wahrzunehmen.

Die universellen Wesenszüge von Natur bei Nacht, im Nebel oder bei Regen zeigen sich nicht allein in seiner jüngsten Serie, sondern lassen sich ebenfalls in seinen Industrie- oder Stadtansichten nachempfinden.



4 | *Schemen*, 2013, Öl auf Leinwand, 40 x 120 cm

Ausgehend von einem spezifischen Blick des Künstlers – er selbst spricht von einem „Forscherdrang“ – entsteht ein atmosphärisches Zusammenspiel von Natur und Industrie.

In Abgrenzung zur Gestaltung der jüngsten Autobahn- und Landschaftsbilder entstehen frühere Arbeiten (vgl. *Dämmerung*, 2011) in einem Arbeitsprozess mit Vorzeichnung, Untermalung und Erarbeitung von Details. Die großformatigen Panoramen (80 x 200 Zentimeter) – *Schuykill* (Abb. 3) und *Passage* (Abb. 2) – bestehen aus mehreren, teils lasierenden Schichten. Nach der Imprimitur der wichtigsten Grundtöne mit Acryl folgen weitere Lagen aus Ölfarbe, in denen Hauptfarb-, wie Helligkeitsaspekte und der Hintergrund kompositorisch festgelegt werden. Im weiteren Verlauf werden Strukturen und Lichter detailliert, zudem erscheinen für die Bildgewichtung weitere signifikante Elemente wie Leitplanken, Spiegelungen oder Reflektionen im Asphalt. Bei den Lichtquellen arbeitet sich der Künstler schrittweise zum hellsten Punkt vor, wodurch ein authentischer Eindruck von Licht erzeugt wird.

Als BetrachterInnen blicken wir in *Schuykill* durch die Windschutzscheibe des Autos auf eine befahrene nächtliche Straße. Die Straßenbeleuchtung, die Rückleuchten der sich vorne befindlichen Fahrzeuge und die Scheinwerfer der vorbeifahrenden Autos geben ihr gebündeltes helles Licht in rot und weiß leuchtenden Kegeln ab. Sie verschwimmen als Lichtspuren in der Dunkelheit, im Nebel und auf dem Asphalt. In einem vergleichbaren Kontext befinden sich die Rezipierenden im Gemälde *Passage*. Die Distanz zwischen der Ausgangsposition und den Fahrzeugen bestimmt das Erscheinungsbild der Rücklichter, die zu schwachen Spiegelungen auf der Fahrbahn werden können; sie beginnen zu flimmern oder geben sich als lange expressive Lichtlinien zu erkennen.

Licht und Farbe sind in der jüngsten Serie zentral und definieren den Raum. In *Schuykill* und *Passage* sind die Fahrzeuge lediglich bestimmbar aufgrund ihrer Scheinwerferlichter, die sich durch Bewegung in lange rote oder weiße Lichtspuren verwandeln. Es sind markante Punkte, die das Verhältnis zwischen den Dingen vorgeben. Rumpf bedient sich starker nächtlicher Kontraste, um die Dynamik und Bewegung von A nach B der Autos und Lastwagen zu einer kinetischen Seherfahrung werden zu lassen.

Trotz reduzierter Form und Struktur der Umgebung, die durch Farbwischer abstrahiert wird, ist deutlich, welche Situation gestalterisch aufgegriffen wurde. Bezüglich der Benennung seiner Werke verhält sich der Künstler zurückhaltend und neutral, um eine unvoreingenommene Rezeption zu ermöglichen. Das Ziel der Autobahnreisen von Rumpf ist unklar. Jedoch zeigt der Maler auf, wie die Bewegung von A nach B verläuft. Künstler bedienen sich unterschiedlicher Formen, um Dynamik in ihren Werken zu erzeugen.

Was ist Bewegung? Auguste Rodin formulierte, „daß Bewegung der Übergang aus einer Stellung in eine andere ist“⁵ und visualisiert in seinen Figuren die Entstehung der bewegten Gebärde. Eadweard Muybridge „eroberte“ die Bewegung mit einer zwölfteiligen Fotoserie, auf der ein Bewegungsablauf eines Pferdes im Galopp abgelichtet wurde.⁶ László Moholy-Nagy setzt sich ebenfalls mit der Thematik auseinander und verfasste das Filmmanuskript *Dynamik der Gross-Stadt*⁷, wobei es sich um ein „Typofoto“ handelt. Der Künstler konzeptualisierte in dieser Filmskizze eine Synthese aus Typografie und Fotografie und verlieh ihr dadurch einen Montagecharakter. Die Kombination aus Geschriebenem und Fotografien lässt die Dynamik urbaner Bewegungsabläufe erfahrbar werden.

Wenn Rumpf Bewegung bildnerisch inszeniert, so bezieht er sich, wie Muybridge und Moholy-Nagy, auf das fotografische Sehen, jedoch leitet ihn ein anderer Gedanke: Für Rumpf ist „Bewegung [...] wichtiger als das Aufhalten von Bewegung.“ Um diese Dynamik festzuhalten, bietet das Medium Fotokamera und deren Belichtungsmöglichkeiten für den Künstler ein geeignetes Instrumentarium. Die daraus resultierenden Fotografien bilden den Ausgangspunkt für Rumpfs malerische Umsetzung von Bewegung. Die Fotoreferenzen dienen dem Künstler zur Orientierung, denn es geht ihm „um eine bestimmte Atmosphäre im Bild, nicht darum, ein Foto als solches wiederzugeben. Nur was der Atmosphäre zugute kommt, wird in das Werk integriert. Ein gutes Foto ist selten ein gutes Gemälde.“ Der Maler transferiert Extrakte der realen Welt und schafft eine autonome Wirklichkeit in seinen naturalistischen Ölgemälden, deren Ursprung in der intuitiven Wahrnehmung des Künstlers gründet.

Bewegung, Mobilität und Dynamik indizieren die Vergänglichkeit von Zeit. In einem Zeitalter von Schnellebigkeit gehen viele Eindrücke zu

flüchtigen Erscheinungen über, denn „Bewegung bedeutet, den Ort zu verfehlen.“⁸ Rumpfs Ölmalerei konserviert einen Moment und fixiert ihn folglich. Als Betrachtende existieren wir innerhalb einer Positionsänderung – in einer zeitlichen Transparenz – zwischen A und B.

- 1) Vgl. Marc Augé: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit, Frankfurt a. M. 1994, S. 63–64.
- 2) Ebd., S. 92.
- 3) Vgl. Norbert Schneider: Geschichte der Landschaftsmalerei. Vom Spätmittelalter bis zur Romantik, Darmstadt 2009, S. 191–192.
- 4) Vgl. Ulf Poschardt: Die Kunst am Anstoss. Zu den Farb- und Fußballfeldern von Florian Süßmayr, in: Florian Süßmayr: Bilder für deutsche Museen, Köln 2006, S. 94–95.
- 5) Auguste Rodin: Die Bewegung in der Kunst. Gespräch mit Paul Gsell, in: Sprung in die Zeit. Bewegung und Zeit als Gestaltungsprinzipien in der Photographie von den Anfängen bis zur Gegenwart, Ausst.-Kat. Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin 1992, S. 223–224, hier S. 223.
- 6) Vgl. Beaumont Newhall: Geschichte der Photographie, München 1998, S. 123–125.
- 7) Vgl. László Moholy-Nagy: Malerei–Photographie–Film (Bauhausbücher, Bd. 8), hg. v. Hans M. Wingler, Reprint der Ausgabe von 1927, Mainz u. a. 1967, S. 120–135.
- 8) Michel de Certeau: Kunst des Handelns, Berlin 1988, S. 197.



Die stille Wucht. Antoinette von Saurma als Zeichnerin

Antoinette von Saurma zeichnet. Sie zeichnet Katastrophen. Genau genommen, zeichnet sie Überbleibsel von Katastrophen. Auf den ersten Blick wird die harmlose Schilderung einer Landschaft vermutet, bei genauerem Hinsehen entpuppen sich ihre Zeichnungen jedoch als Abbilder von Folgen eines Unglücks: Brachgelegtes Land, das von Naturgewalt in Besitz genommen wurde (Abb. 2–4). Oder, im Falle der Mondkrater (Abb. 1), reine, leblose Landschaft, die als Relikt eines Meteoriteneinschlags – ein naturgewaltsamer Akt – verstanden werden kann. Die Künstlerin zeigt nicht den Vorgang der Zerstörung, sondern den Moment danach, wenn die Natur zugeschlagen hat. Gleichzeitig werden aber auch die Grenzen des Menschen gegenüber seinem Umfeld sichtbar.

Als Ausdrucksmittel greift Antoinette von Saurma dabei auf den Ursprung grafischer Darstellungsmöglichkeit zurück – die Linie. Eine Linie, die vor ihrer Sichtbarwerdung bereits in den Gedanken existiert und sich dann über Nervenstränge bis in die Fingerspitzen zieht, wo sie dann, in einen Stift überlaufend, auf Papier übersetzt wird. So entstehen thematisch verfundene und formal auf das Essentielle reduzierte Zeichnungen. Ihr Inhalt ist gar nicht so leicht verdaulich, wie durch ihre schwebende Erscheinung zunächst vermutet werden könnte.

„Katastrophen kennt allein der Mensch, sofern er sie überlebt. Die Natur kennt keine Katastrophen.“¹ Doch bevor wir überhaupt von Katastrophen reden können, sei zunächst die etymologische Bedeutung des Begriffs erwähnt. Der Ausdruck in Zusammenhang mit Naturereignissen wurde erst im 19. Jahrhundert geprägt. In der 8. Auflage des Brockhaus, die 1835 erschien, wurde ‚Katastrophe‘ zum ersten Mal genannt, wo von einer „Wendung zum Guten oder Bösen, zum Glück oder Unglück eines Individuums oder einer Gesamtheit von Individuen“² die Rede ist. Max Frisch erweitert diese Definition etwa 180 Jahre später durch das Hinzufügen eines Schöpfers; schlussendlich liege es in der Hand des Menschen, was eine Katastrophe sei.³ Mit dem Naturverständnis, das im Laufe der Jahrhunderte immer wieder neu definiert wurde, verhält es sich ähnlich: Aus den Vorstellungen der Gesellschaft ergibt sich die Auffassung der Natur. Während im 19. Jahrhundert noch von einer gewaltsamen Natur die Rede war, die unsere Zivilisation bedroht, hat sich dieses Verhältnis heute umgedreht: Die Natur wird durch die Zivilisation gefährdet. In jedem Fall sind Katastrophen Zäsuren. Wir gehen im Folgenden jedoch vom aktuellen Naturverständnis aus, in dem der Mensch die Rolle des Täters und die Natur jene des Opfers übernimmt.⁴

Fotografische und filmische Berichterstattungen der Tsunami-katastrophe 2011 in Sendai neben Fukushima sind der Ausgangspunkt für einen Teil der hier besprochenen Zeichnungen, die die Künstlerin mit schwarzer Tinte und Feder auf großformatige längliche Reispapierstreifen skizzierte (Abb. 2 und 3). Aus zarten Linien, die zügig neben- und übereinandergesetzt werden, entstehen Flächen und Figuren, deren Konturen sich aufzulösen scheinen. In ihrer Gesamtheit vermögen sie, die Idee einer verwüsteten Landschaft zu erzeugen. Die Bildgegenstände werden nicht durch ihren Umriss definiert, sondern leben durch die Darstellung ihrer Materialität, die durch die Wiedergabe des Lichtes erfasst wird.



2 | *Ruine*, 2013, Tinte mit Feder auf Reispapier, 300 x 300 cm (Ausschnitt, ca. 25 x 25 cm)



Eine detailgenaue Beschreibung der Situation bleibt jedoch aus. Beobachtende erhalten vielmehr einen flüchtigen Eindruck, der durch die Bewegung der Künstlerhand erzeugt wurde. Mit so wenig Strichen wie möglich entsteht eine nachvollziehbare Welt, die unmittelbar spürbar ist.

Durch das gleichzeitige Bestehen von Transparenz und Plastizität ist der Hauch von Leben noch zu erahnen, der in dieser zerstörten Welt übrig geblieben ist. Das komplexe Liniensystem besteht in ausgewogenem Verhältnis sowohl aus durchscheinenden als auch dichten Abschnitten. Es legt sich als dreidimensionales Rasternetz wie eine selbständige Oberfläche auf den Untergrund.

In selber Manier verhält es sich mit den Abbildern einer verlassenen Kraterlandschaft (Abb. 1). Auch hier findet sich wieder eine beiläufige Schilderung durch vibrierende Linien auf Reispapier, jedoch nicht mehr so großformatig und diesmal mit Sepiatinte. Die Bearbeitung erfolgt auf liegendem Papier, sobald die Künstlerin durch das Teleskop auf den Mond blickt und das Gesehene festhält. Wegen der wechselnden Blickwinkel während des Zeichenprozesses und der späteren Betrachtung ergibt sich eine zufällige Besonderheit, eine ungewollte optische Täuschung: Die vermeintlichen Krater können nur als Vertiefungen wahrgenommen werden, wenn wir auf die liegende Zeichnung blicken. In Frontalansicht entsteht aus der Aushöhlung plötzlich eine dreidimensionale Kugel.

Die Verwendung von leicht fallendem, sich durch zirkulierende Luft bewegendem Reispapier als Bildträger ist in diesem Zusammenhang nicht unwesentlich: Die physische Bewegung des Mediums verstärkt seinen lebensnahen Ausdruck. Durch die Leichtigkeit des Materials wird außerdem die Fragilität und die Vergänglichkeit unserer Welt reflektiert. Man muss vorsichtig damit umgehen, um sie nicht zu zerstören.

In der Wahrnehmung des Mediums ergibt sich ein Wechselspiel zwischen Betrachtenden und Zeichnung: Zuerst ist die Zeichnung, die den Blick einfängt, der ihren Linien folgt, sie verinnerlicht, versteht, anzweifelt, wieder anschaut, und immer wieder etwas Neues darin entdeckt. Unmittelbar und automatisch entwickelt sich dabei aufgrund der Zartheit der Zeichnung das Gefühl von Achtsamkeit. Eine Achtsamkeit, die dem Menschen im Umgang mit der Welt, in der er lebt, fehlt. Somit wird die Natur in von Saurmas Zeichnungen Projektionsfläche einer gegenseitigen Abhängigkeit von Mensch und Natur, im weiteren Sinne auch für Leben und Tod.

Die Thematisierung der Mensch-Natur-Beziehung in den Zeichnungen könnte nicht zuletzt auf die biografischen Gegebenheiten der Künstlerin zurückzuführen sein: Sie lebt zwischen München und Südafrika – zwischen zivilisierter und wilder Natur. Das Gefühl des wechselseitigen Bedürfnisses gibt es in München nicht, zumindest nicht so stark wie in Südafrika, wo Leben und Überleben der Pflanzen, der Tiere und des Menschen vom richtigen Zeitpunkt des Regenfalls abhängig sind. Erst durch seine unmittelbare Erfahrung kommt das Bewusstsein für die Überlegenheit der Natur gegenüber dem Menschen und das Gewicht von Tod zustande. Das mangelnde Verantwortungsbewusstsein des Menschen für die Natur führt zu natürlichen Ausschweifungen, die das menschliche Leben zerrütten oder ihm ein Ende setzen.

Im Kräfteressen hat sich bisher immer herausgestellt, dass die zerstörerische Kraft der Natur stärker ist als der Mensch. Diese unauffällige, aber schwerwiegende Gefahr als natürlicher Racheakt für menschliche Unachtsamkeit enthüllt sich hier nur in subtiler Weise, denn es ist nicht auf Anhieb ersichtlich, was die Zeichnungen zeigen. Von Saurmas Zeichnungen geben also Sichtbares wieder, noch mehr aber machen sie sichtbar.

Als Konsequenz daraus liegt nun die Vermutung nahe, ein Gedankengang wäre abgehakt und nicht mehr überlegenswert, sobald er materielle Gestalt angenommen hat. Keineswegs ist dies hier der Fall, denn die Künstlerin gibt ihre Reflexion über ein Thema wieder, nicht ihre fertigen Gedanken. Wir werden nicht vor vollendete Tatsachen gestellt, sondern zur gedanklichen, emotionalen und vor allem gesellschaftlichen Selbstreflexion über das Thema angeregt.

Immer mehr wird dabei eine große Widersprüchlichkeit in den Zeichnungen spürbar: eine formal ansprechende Schilderung eines abstoßenden Themas. In zarten Linien wird auf sanft fallendem, fragilem und kostbarem Papier eine ruinierte oder unbelebte Landschaft nach einem Desaster visualisiert. Zunächst sorgt die farblose Zeichnung durch ihre elegante Erscheinung für Anziehung. Nachdem die ihr innewohnende Dramatik erkannt ist, stellen sich Mitleid, Trauer, Fremdheit, Isolation, aber auch Erleichterung ein. Im Moment des Schauens befinden sich BetrachterInnen in scheinbar gesicherter Position. Es sieht so aus, als habe man die Flutwelle gerade verpasst und kann nun in Sicherheit auf das zerstörte Umland blicken, die eigene Existenz würde nicht mehr bedroht. Lässt man sich auf das gezeichnete Thema ein, kann es für das eigene Verantwortungsbewusstsein gefährlich werden. Mitleid schulden wir nur denen, die unverdientes Unglück erleiden.⁵ Verstärkt wird das Mitleid durch die Vorstellung, wir seien selbst in der gezeigten Situation. Die stillen Zeichnungen erhalten plötzlich einen moralischen Anspruch, der in der Konsequenz die Aufmerksamkeit für aktuelle Angelegenheiten unserer Gesellschaft weckt.

In Zusammenhang mit der sinnlichen Erfahrung der Zeichnung, die sich in diesem Kontext für ihre Rezeption als voraussetzend herausstellten, sollten die Qualitäten der Erhabenheit und Schönheit noch Erwähnung finden, wie sie der britische Philosoph Edmund Burke um 1750 formulierte. Burkes Reflexionen drängen sich als theoretische Verankerung aufgrund der inhaltlichen Kongruenz seiner sinnlich-subjektiven Definition an dieser Stelle auf. Burke geht von der Annahme aus, dass die Geschmacksfrage ein rein subjektives Empfinden ist, dessen Beurteilung von unterschiedlichen Faktoren wie den Sinnen, Einbildungskraft oder Verstand abhängig ist. Erhabenheit und Schönheit sind hier jedoch nicht als subjektivistisch empfundene Eigenschaften gemeint, sondern als überindividuelle Charakteristika. Burke geht von einer „Allgemeingültigkeit des Geschmacksurteils“⁶ aus, die hier jedoch nicht weiter relevant erscheint.

Mit erhabenen Objekten impliziert er „das Riesige, Dunkle, Schrofte, Mächtige, schrecklich Aussehende und das unendlich Wirkende“.⁷ Schöne Objekte sind laut Burke „das Kleine, Glatte, allmählich sich Ändernde, Zarte, in seiner Färbung Reine und Helle“.⁸

Dies trifft auf die Zeichnungen Antoinette von Saurmas insofern zu, als dass sie ein dunkles, schreckliches Thema, mächtig und unendlich wirkend in ihrer Aussage, in zarter, heller Ausführung auf riesigen Papierstreifen zeigen. Außerdem scheint die Behauptung der Katastrophenzeichnungen passend und zutreffend, da laut Burke Erhabenes Schmerz und Schönes Vergnügen bereitet.⁹

Von Bedeutung in den Katastrophen-Zeichnungen ist die Tatsache, dass nicht der Vorgang der Zerstörung gezeigt wird, sondern seine Folgen oder die Ruhe nach dem Sturm, nachdem der Tsunami die Wassermengen an Land geschleudert hat. Die Szenerie spielt sich auf mehreren Zeitebenen ab: Einerseits verweist die Zeichnung darauf, was kurz vorher geschehen ist, zeigt zugleich den gegenwärtigen Zustand und verweist andererseits auf den Verlust vergangener Zukunftsperspektiven.



Anders verhielte sich die Gefühlsregung beim Anblick des Moments, indem sich eine riesige Flutwelle vor einem Küstenstreifen auftürmt und die dort lebenden Bewohner bedroht, die ihrem Schicksal hilflos ausgeliefert sind: Dieser evoziert Angst und Schrecken angesichts der Ereignisse, die nun folgen werden.

Antoinette von Saurma erreicht RezipientInnen nicht durch Effekthascherei auf ästhetischer und emotionaler Ebene, sondern durch die Irritation der Sinneseindrücke. Sie führt BetrachterInnen soweit, dass Faszination und Abneigung zur gleichen Zeit empfunden werden können. Sie schafft es, auf Schreckliches aufmerksam zu machen, indem sich das Was und das Wie widersprechen, indem sie Katastrophales schön zeichnet.

Hier wird aber nicht der dramatische Vorgang einer Zerstörung gezeigt. Die verfremdete Darstellung des Themas schafft sich durch die reduzierte Sprache ihr immanentes Aussehen. Die ästhetische Umformung des Inhalts, die Verschönerung der Katastrophe vermag möglicherweise zwei Aufgaben zu erfüllen: Erstens die der Künstlerin, die erkannte Problematik auf ihre Art auszudrücken und zweitens eine emotionale und rationale Berührung der Betrachtenden. Dies geschieht eben nicht durch das Schaffen eines dekorativen Objekts, sondern durch das Spiel mit der Paradoxie, durch die Erschaffung einer erschreckenden Schönheit.

An Schrecken lässt sich gewöhnen. Prominente Bilder von Katastrophen, die dem Menschen oft vor Auge geführt werden, geraten mit der Zeit in Vergessenheit und somit auch die Erinnerung an das Geschehene. Antoinette von Saurmas Zeichnungen bleiben als zarte, physische Körper, die still hängen und sich zum Anschauen anbieten. Sie sind zwar nicht im Stande, das Vergessen des Schrecklichen zu verhindern, können durch ihre Existenz den Prozess jedoch verlangsamen. Stumm bleiben sie so lange, bis ihr Inhalt wieder Präsenz und ihr Dasein erneut Bedeutung erhält.

- 1) Max Frisch: Der Mensch erscheint im Holozän. Eine Erzählung, Frankfurt a. M. 1979, S. 103.
- 2) Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände. (Conversations-Lexikon), Bd. 6, Leipzig #1835, S. 135.
- 3) Frisch 1979, S. 103 (wie Anm. 1).
- 4) Dieter Groh (Hg.): Naturkatastrophen. Beiträge zu ihrer Deutung, Wahrnehmung und Darstellung in Text und Bild von der Antike bis ins 20. Jahrhundert, Tübingen 2003, S. 12–25.
- 5) Susan Sontag: Das Leiden anderer betrachten, München/Wien 2003, S. 88.
- 6) Edmund Burke: Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen, Hamburg 1989, S. 16.
- 7) Ebd., S. 16.
- 8) Ebd., S. 10.
- 9) Ebd., S. 14.



Das Spiegelbild – Abbild oder Trugbild in den *Mirrors* von Ivan Schmidt?

„..., aber der Mensch ist ein wahrer Narziß; er bespiegelt sich überall gern selbst; er legt sich als Folie der ganzen Welt unter.“¹

Die Aussage eines der vier Protagonisten in Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* stammt aus einer Szene, in der Eduard in einer gesellschaftlichen Runde seine Frau Charlotte als einen „wahren Narziß“ bloßstellt, da sie unter „Wahlverwandtschaft“² eine familiäre Konstellation vermutet und nicht den naturwissenschaftlichen Begriff.³ Eduards Vorstellung des narzisstischen Verhaltens Charlottes geht zurück auf die Geschichte des jungen Schönlings Narziss, „dem nichts so wohl gefiel wie das eigene Spiegelbild“⁴ aus Ovids *Metamorphosen*. Damit unterstellt Eduard seiner Frau, dass sie nur sich selbst sieht und diese Vorstellung auf alle anderen projiziert, in dem sie ihr Abbild „als Folie der ganzen Welt“ unterlegt.⁵ Die hyperrealistischen⁶ Porträts der Werkserie *Mirrors* des Künstlers Ivan Schmidt sind ebenso Folien, die sich über die Spiegelbilder der BetrachterInnen legen.

Die Annäherung an die *Mirrors* entspricht einer ästhetischen Erfahrung, wie sie der Pädagoge und Anthropologe Jörg Zirfas näher erklärt: „In der ästhetischen Erfahrung wird die (sinnliche) Selbsterfahrung zur Fremderfahrung. Die Grundsituation der ästhetischen Erfahrung ist die Erfahrung eines Anderen, auf die das Subjekt eine Antwort finden muss.“⁷ Die *Mirrors* spielen mit den Sinnen. Um die Räumlichkeit des Bildes zu erfahren, müssen die BetrachterInnen sich sowohl gedanklich als auch körperlich bewegen. Eine seitliche Annäherung an das Bild hat zur Folge, dass die Betrachtenden die rückseitige Reflexion der bemalten Fläche sehen. Dadurch wirkt das Porträt plastischer und lebendiger, weil sich malerische Details wie die Feinheit der einzelnen Haarspitzen in der Spiegelung filigran wiederholen. Die suggestive Kraft, die aus dem seitlichen Blickwinkel entsteht, ruft die Wirkung des Gemäldes *Die Gesandten* von Hans Holbein d.J. aus dem Jahre 1533 ins Gedächtnis: Es zeigt zwei französische Gesandte, die ihre gesellschaftliche Position festhalten wollen. Neben einer Etagère, die mit zahlreichen Objekten aus Wissenschaft und Musik gefüllt ist, findet sich in der unteren Bildmitte die Anamorphose eines Totenschädels, die sich erst durch die Einnahme des Standpunkts an der rechten Bildkante entzerrt. Dabei kann der Totenkopf in seiner traditionellen Ikonographie als Symbol für die Erinnerung an die Allgegenwart des Todes und der Sühne der Sünden, dem *memento mori*, interpretiert werden.⁸

Totenkopf und Spiegel treten im 16. Jahrhundert häufig in Kombination auf als Sinnbild für Erkenntnis und Eitelkeit, zum Beispiel im *Doppelbildnis des Hans Burgkmair und seiner Frau* aus dem Jahre 1528 von Lucas Furtenagel. Die Reflexion des Spiegels verweist in seiner Bedeutung als Vanitassymbol auf die Flüchtigkeit und Vergänglichkeit der Schönheit und des irdischen Lebens.⁹ Die symbolische Kraft des Totenkopfs in Holbeins Werk soll durch die Verzerrung nicht entschärft werden, sondern nutzt die ungewöhnliche Perspektivkonstruktion für ein geistreiches (Täuschungs-) Spiel der Sinne und offenbart den BetrachterInnen, dass der Schein trügt.¹⁰ Eine Illusion, in die auch die *Mirrors* die Rezipierenden hüllen. Wenn sie sich zu einem frontalen Standpunkt hin bewegen, befinden sich die Betrachtenden auf einmal selbst im Hintergrund des Porträtierten. Auch wenn sie

näher herantreten, bleibt die abgebildete Person im Spiegel isoliert und das eigene Bild auf Distanz zu ihr. Über den Vergleich der Gesichter bemerken die Rezipierenden, dass sie einem riesigen Menschen gegenüber zu stehen scheinen. Die Größen und Formen der Spiegel variieren stets dabei, aber die überlebensgroßen Dimensionen der Porträts bleiben. Sie machen es möglich, Einzelheiten wahrzunehmen, wie Rötungen und Druckstellen der Haut, an der die Brille mit dem Daumen nach oben geschoben wird (Abb. 2). Sobald die BetrachterInnen an eine der beiden seitlichen Ausgangspositionen zurückkehren, wird diese Vorstellung von Lebendigkeit durch etwas Fremdartiges durchbrochen. Es sind die Hände der Porträtierten, die merkwürdig fremd am Körper wirken. Während die Köpfe bis ins kleinste Detail ausgearbeitet sind, ist bei den Händen aus dem seitlichen Blickwinkel noch die graue Untermauerung zu erkennen. Einem Schatten gleich, erstreckt sich die Untermauerung entlang des Oberkörpers, wodurch das Motiv, ähnlich einer aufgeklebten Folie, flächig wirkt. Der Spiegelrand beschneidet die Arme, was die Hände wie fremde Gliedmaßen aus dem Nichts hervortreten lässt (Abb. 1).

Im Laufe der Auseinandersetzung verschwimmen die Grenzen zwischen Realität und Fiktion. Ähnlich der von Kindern geschaffenen Fantasiewelten, die ein Anzeichen für ihre ausgebildeten kognitiven Fähigkeiten des „Mentalisierens“¹¹ sind, entstehen in der Vorstellung der BetrachterInnen imaginäre Realitäten und Identitäten der Porträtierten, die wie filmartige Sequenzen ablaufen. In der einen Sequenz verfolgen sie den sich auflösenden Rasierschaum und erkennen, wie das Blut aus der eben zugefügten Schnittwunde rinnt (Abb. 1). In der anderen sehen sie noch das letzte Zurechtrücken der Haare, bevor die ältere Dame das Haus verlässt (Abb. 4). Dennoch sind die Porträtierten in Wirklichkeit still und isoliert. Durch die Alltäglichkeit der Momente werden die Betrachtenden an die eigenen Gewohnheiten vor dem häuslichen Spiegel erinnert. Dadurch entsteht die Illusion, das Leben der Porträtierten zu kennen.

Auch die Gattung des Stillebens oszilliert zwischen den Zuständen der Stille und des Lebens. Die scheinbar zufällig und alltäglich arrangierten Objekte des Stillebens hatten bis ins 18. Jahrhundert ihre Blütezeit. Oft wurden sie mit dem Effekt des Trompe-l'œil, dem Versuch, eine Wahrnehmungstäuschung zu erzielen, durch die Nachahmung der Wirklichkeit und dem Einsatz von Vanitassymbolen verbunden.¹² Ein Beispiel dafür ist eines von Pieter Claesz Vanitassilleben, das in der Zeit um 1628 entstanden ist und neben verschiedenen Objekten eine reflektierende Kugel zeigt, die nicht nur die Rückseite der Gegenstände wiedergibt, sondern auch den Künstler beim Malprozess selber. Pieter Claesz' Auftauchen im Bild ist verschiedenen Ebenen von Zeitlich- und Räumlichkeit verpflichtet, die mit der Realität der Betrachtung nicht übereinstimmen. Die BetrachterInnen werden dabei in die Irre geführt und es kommt zu einem Bruch mit den gewohnten Vorstellungen. Eben dieses Erlebnis vollbringen auch Ivan Schmidts Werke. In dem Glauben, es müsse sich beim Porträt um den Blick in den Spiegel handeln, verkehrt sich der Eindruck der Rezipierenden, sobald sie die seitenverkehrte Schrift im Schal der Dame (Abb. 4) bemerken.

Es ist das Spiegelbild des Modells, das auf dem Medium festgehalten wird. Um diese Situation zu erzeugen, nimmt der Künstler einen



2 | *Judith*, 2013, Öl auf Spiegelglas, 70 x 80 cm



verdunkelten Kasten zu Hilfe, der auf der äußeren Fläche mit einem Spionenspiegel versehen ist. Hinter der halbdurchlässigen Seite verbirgt sich der „unsichtbare“ Künstler und fotografiert die Person. Abgelenkt durch eine alltägliche Tätigkeit verliert sich das Modell in der eigenen Rolle und trägt durch den abwesenden Blick den Moment des in sich gekehrt Seins nach außen, der die doppelte Bedeutung des Wortes Reflexion offenbart. Es ist der Augenblick, in der die Grenze der Betrachtung des physischen Ichs zur Gedankenwelt hin verschoben wird. Diesen Augenblick hält der Künstler fotografisch fest. Später wird die Abbildung überarbeitet und seitenverkehrt auf den Spiegel übertragen.

Schon die Wortherkunft der Werkserie *Mirrors* offenbart die Vieldeutigkeit des Mediums. Der englische Begriff „mirror“ stammt aus dem altfranzösischen „mirour“, der sich vom lateinischen Wort „mirare“ ableiten lässt und demnach „etwas anblicken“ bedeutet.¹³ Der Anblick auf etwas kann sich demnach auf die Bildwiedergabe einer reflektierenden Oberfläche beziehen oder auf etwas Anderes, das im metaphorischen Sinne dasselbe repräsentiert.

Eine dieser metaphorischen Assoziationen ist die Geschichte von Narziss. In dem Mythos entbrennt der junge Schönling niemals in Liebe, bis er in die spiegelnde Oberfläche einer Wasserquelle schaut, sich selbst darin erkennt und dem tödlichen Fluch der Selbstliebe ausgeliefert ist. Der Mythos von Narziss sowie das Motiv des Spiegels haben durch die Jahrhunderte Fragen provoziert, Fragen zur (Ich-)Identität, zum Seins-Ich und dem Scheins-Ich, zu Spiegelbild und Selbstbild, der Selbsterkenntnis, aber auch der Täuschung, des Trugbilds, der Gespaltenheit von Charakteren, der Fremd- und der Selbstliebe.¹⁴ Da die BetrachterInnen, wie auch die Porträtierten, im Werk zu sehen sind, stellen sie sich unweigerlich ebenfalls diesen Fragen. Der ambivalente Aspekt des bemalten Spiegels verdeutlicht den Vorwurf Eduards an seine Frau. Es handelt sich bei dem Anderen um eine Folie, die in der näheren Beobachtung die eigene Erfahrung im Spiegel überlagert. Nur die Trennung vom eigenen Spiegelbild ermöglicht eine bessere Sicht auf den Porträtierten.

Die Neugierde der BetrachterInnen entwickelt sich langsam zu einer Begierde, das Rätsel um den Fremden zu entschlüsseln. Schwarze Ränder an den Fingernägeln verweisen vermeintlich auf eine Kettenraucherin (Abb. 2). Oder sind es doch die Überbleibsel einer nachlässigen Entfernung dunklen Nagellacks? Schmidt lässt die RezipientInnen auf diese Weise zu Voyeuren werden, die in den Porträtierten zu lesen beginnen.

Die *Mirrors* von Ivan Schmidt sind seitenverkehrte Spiegelungen des Narziss-Mythos und der gewohnten Perspektive der BetrachterInnen, bei der sie vom Vordergrund in den Hintergrund verdrängt werden. In dem Narziss-Mythos vollzieht sich die Begierde nach dem Unerreichbaren in zwei Stadien der Erkenntnis. In der ersten Phase begehrt Narziss beim Anblick der spiegelnden Oberfläche einen vermeintlich Anderen, da er sich seines Äußeren nicht bewusst ist. Dessen Identifikation erfolgt in der zweiten Phase, woraufhin er sich nach dem eigenen Spiegelbild sehnt und daran zugrunde geht.¹⁵ Wie in einer Möbiusschleife gefangen, durchlaufen die Rezipierenden der *Mirrors* immer wieder diese zwei Stadien. Nur ist es bei ihnen nicht mehr das eigene Spiegelbild, das die Begierde auslöst, sondern die Sehnsucht nach der zeitlichen und räumlichen Erfahrung des fremden Gegenübers, wodurch die Rezipierenden zwischen den einzelnen Phasen der Begierde hin-und-her-oszillieren. Durch das reflektierende Medium, das eine gedankliche als auch physische Bewegung im illusionären Raum ermöglicht, können sie immer wieder zum eigenen Spiegelbild



4 | Alexandra, 2013, Öl auf Spiegelglas, 45 x 70 cm

zurückkehren, doch bleibt das fremde Porträt unerreichbar. So findet die von Zirfas beschriebene ästhetische Erfahrung statt, die gewohnte Sichtweisen aufbricht und die Blickenden um eine weitere Erkenntnis zu sich selbst zurückführt – das Wissen, dass das Leben wie ein Spiegel zerbrechlich und täuschend ist.

- 1) Johann Wolfgang von Goethe: Die Wahlverwandschaften. Erster Theil, Tübingen 1809, S. 75.
- 2) „Der Begriff der ‚Wahlverwandschaft‘ stammt aus den um 1718 formulierten Theorien des französischen Chemikers Geoffrey Saint-Hilaire und bezeichnete in dessen Schriften das Phänomen der wechselseitigen Anziehung verschiedener Elemente, durch die bestehende Verbindungen aufgelöst werden. Nach der Elementenlehre der Chemie sind die Reaktionen der Elemente bei Kenntnis ihrer Affinitäten und Eigenschaften vorhersagbar.“ Henrike Walter: „Ich will noch Jungfrau bleiben – Herr König, merkt euch das!“ Literarische Hochzeitsnächte als Spiegel der Konstitution von familiärer Hierarchie, in: Eva Labouvie und Ramona Myrre (Hg.): Familienbände – Familienschande. Geschlechterverhältnisse in Familie und Verwandtschaft, Köln/Weimar 2007, S. 31–54, hier S. 39.
- 3) Ebd., S. 39–42.
- 4) Sigmund Freud: Studienausgabe, Bd. 10: Bildende Kunst und Literatur, Frankfurt a. M. 1969, S. 125.
- 5) Vgl. Ernst Osterkamp: Einsamkeit und Entsagung in Goethes Wahlverwandschaften, in: Helmut Hühn (Hg.): Goethes „Wahlverwandschaften“: Werk und Forschung, Berlin/New York 2010, S. 27–45, hier S. 34; vgl. auch Ursula Orlovsky und Rebekka Orlovsky: Narziß und Narzißismus im Spiegel von Literatur, Bildender Kunst und Psychoanalyse. Vom Mythos zur leeren Selbstinszenierung, München 1992, S. 19, 57–59, 363.
- 6) Der Begriff des Hyperrealismus wird neben den Begriffen des Fotorealismus und des Superrealismus für eine Strömung der Malerei und der Bildhauerkunst verwendet, die durch das Verfahren des „Close-up“ bei einem Porträtierten über den abbildenden Charakter der Fotografie hinausgeht und damit ein verfremdetes Ergebnis erzielt. Vgl. Emily Ansenk und Kris Schiermeier: Der Reiz der Porträtkunst, in: Realismus. Das Abenteuer der Wirklichkeit, hg. v. Christiane Lange und Nils Ohlsen, Ausst.-Kat. Kunsthalle Emden, München 2010, S. 234–239, hier S. 237–238.
- 7) Jörg Zirfas: Aisthesis. Ästhetische Bildung im theatralen Sinnenpiel, in: Eckart Liebau, Leopold Klepacki u.a. (Hg.): Grundrisse des Schultheaters. Pädagogische und ästhetische Grundlegung des Darstellenden Spiels in der Schule, Weinheim/München 2005, S. 69–87, hier S. 75.
- 8) Vgl. Daniela Roberts: „Imago Mundi“. Eine ikonographische und mentalitätsgeschichtliche Studie, ausgehend von Hans Holbein d. J. „The Ambassadors“, Hildesheim/Zürich/New York 2009, S. 11, 219, 238–249, 381.
- 9) Vgl. Hildegard Kretschmer: Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst, Stuttgart 2008, S. 396.
- 10) Vgl. Roberts 2009 (wie Anm. 8), S. 243–249.
- 11) Vgl. hierzu die Dissertation: Philipp Holter: Neuronale Aktivierungsmuster der Belief Attribution. Ein Überblick über aktuelle Ergebnisse der Suche nach den neuronalen Korrelaten der Theory of Mind, Universität Regensburg 2012, S. 6 u. 1.
- 12) Vgl. Friedrich Weltzien: Stillgestelltes Leben. Die Übersetzung von Natur ins Bild, in: Bettina Gockel (Hg.): Vom Objekt zum Bild. Pikturale Prozesse in Kunst und Wissenschaft. 1600–2000, Berlin 2011, S. 189–214, hier S. 189.
- 13) Vgl. <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/mirror?q=mirror> [28.01.2014].
- 14) Vgl. Almut-Barbara Renger: Vorwort: Narcissus – „Selbsterkenntnis“ und „Liebe als Passion“. Gedankengänge zu einem Mythos, in: dies. (Hg.): Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace, Stuttgart/Weimar 2002, S. 1–12, hier S. 1–6.
- 15) Vgl. Henri de Riedmatten: Zur Quelle des Narziss. Ovid, Metamorphosen, III, 339–510, in: Eckart Goebel und Elisabeth Bronfen (Hg.): Narziss und Eros. Bild oder Text?, Göttingen 2009, S. 41–76, hier S. 48f.



1 | *Eden 5*, 2013, Öl auf Leinwand, 20 x 20 cm

folgende Doppelseite: 2 | *Dioskuren Konferenz*, 2014, Öl auf Leinwand, verschiedene Größen (gesamt: 325 x 650 cm)





Tom Schulhauser – Ins Netz gegangen

„Enorme Mengen an digitalem Bildmaterial im Netz geben Anlass, zur visuellen Jagd zu blasen!“ Mit diesen Worten ruft Tom Schulhauser auf seiner Internetseite zur virtuellen Bilderjagd auf. Selbst bedient er sich seit seiner Studienzeit an der Hochschule für Bildende Künste Saar am reichhaltigen Bilderfundus des World Wide Web. Würden die digitalen Vorlagen anfänglich noch als reines Hilfsmittel zur Bildfindung genutzt, vollzog sich, spätestens mit dem Studienwechsel nach München, die Hinwendung zu einem konzeptionellen Umgang mit dem aus dem Internet generierten Bildmaterial. Mit Hilfe von Online-Suchmaschinen fahndet der Künstler stetig nach neuen Modellen für seine Bilder. So bietet ihm das Internet eine Fülle an Motiven. In Fotoalben, auf sozialen Netzwerken, auf persönlichen Homepages oder Fotopinnwänden, nur wenige Klicks entfernt, bietet sich Schulhauser das gewünschte Motiv. Zu sehen sind Menschen, die sich unaufgeregt den unzähligen Facetten des Alltags widmen. Häufig sind es private, zufällige Momente, die ihren Weg auf die Leinwand finden. Die Porträtierten sind oft lediglich Staffage, unwissend, dass sie fotografiert wurden und ein Foto von ihnen im Internet kursiert. In den Weiten des World Wide Web sind sie zunächst nur ein Detail im Hintergrund eines vermeintlichen Urlaubsfotos, avancieren dann jedoch zu Protagonisten in Schulhausers expressiven Bildwelten. Bevor sie jedoch ihren Weg auf die Leinwand finden, werden die Vorlagen am Computer bearbeitet. Schulhauser entfernt infolgedessen die, in seinen Augen, unnötigen Details. Was bleibt, ist die Figur. Vor einem monochromen Hintergrund experimentiert der Künstler mit verschiedenen Farbkombinationen, bevor das Motiv frei auf die Leinwand übertragen wird. Schulhausers Bilder konfrontieren die BetrachterInnen mit der visuellen Substanz des Internets und regen zugleich zur Selbstreflexion über das eigene virtuelle Handeln an. Es bedarf der überlegten Reduktion, um nicht in der gewaltigen Bilderflut des Internets unterzugehen. Ein Schlüsselwerk für Schulhausers malerische Entwicklung ist die 2010 entstandene Arbeit *25 Postpanoptische Porträts*. Die Serie mit Bildern in den Maßen 5 x 5 Zentimeter versammelt Vorstandsmitglieder, Geschäftsführer sowie Schützenkönige und Vereinsvorsitzende aus dem Münchner In- und Umland. In einem engen Bildausschnitt und vor weißem Hintergrund überträgt der Künstler die omnipräsenten, repräsentativen Porträts dieser exponierten Persönlichkeiten auf Leinwand und zentralisiert sie vor den Augen der BetrachterInnen. In der Arbeit artikuliert sich ein theoretischer Ansatz des französischen Philosophen Michel Foucault, der sich mit dem Begriff des „Panoptismus“ auf den architektonischen Entwurf des britischen Philosophen Jeremy Bentham bezieht. Die zentralisierte Ausrichtung, die Bentham in seinem architektonischen Modell beschreibt, ermöglicht die Beobachtung und Kontrolle der sich im Baukomplex befindlichen Parteien.¹ Damit wird die Überwachung vieler durch wenige Personen ermöglicht. Foucault überträgt diesen Grundgedanken auf die gesellschaftliche Ordnung und beschreibt im Panoptismus das Prinzip der Disziplinierung der Massen durch verschiedene institutionelle Einrichtungen und Machtstrukturen und damit die Beobachtung der Gesellschaft durch zentralisierte Institutionen.² Schulhauser greift diesen Kerngedanken in seinen „exvirtuellen“ Gemälden, wie der Künstler sie selbst bezeichnet, auf, indem er sich an öffentlichen Fotografi-

en bedient, derer er sich mit Hilfe des Internets spielend bemächtigen kann. Die Arbeit *25 Postpanoptische Porträts* stellt nicht nur hinsichtlich der Subjekt-Findung einen Wendepunkt dar, sondern zeugt zudem bereits von dem frühen Interesse des Künstlers an seriellen Arbeiten. Die im selben Jahr entstandenen Gruppen wie unter anderem *Dorfwesen*, *Spatenstecher*, *Fischbauern* und *Bläserwesen* greifen heimatlichen Motive auf und verknüpfen sie mit dem Internet, dem von Schulhauser gewählten, globalen Medium der Bildfindung. Infolgedessen schafft der Künstler ein globales Dorf. „The Global Village“³ ist ein vom Medienphilosophen Marshall McLuhan geprägter Begriff, der ursprünglich für das mediale Phänomen des Fernsehens, heute jedoch häufig als Metapher für das World Wide Web und die damit verbundene enge Vernetzung der modernen Welt verwendet wird. Die dem Medium charakteristischen Verknüpfungen verschiedenster Bereiche greift Schulhauser seit 2013 auch durch die mosaikartige Hängung seiner Bilder in variierenden Konstellationen auf (Abb. 2). Sie erinnern damit nicht zufällig an die virtuellen Bildanordnungen von Suchergebnissen aus dem Netz genauso wie an die moderne Touchscreen-Ästhetik digitaler Kommunikationsgeräte. Die verschiedenen Formate der Leinwände erlauben es, einer Art Baukastensystem folgend, immer neue Bildzusammenschlüsse zu finden, die sich, ähnlich der digitalen Schlagwortsuche, durch ein übergeordnetes Thema sortieren. Der Systematik des Internets entsprechend findet sich dabei auf minimalem Raum eine maximale Anzahl an Bildern. Die der virtuellen Realität entrissenen und vom Bildhintergrund isolierten Figuren erfahren durch die jeweilige Wahl der Hängung einen neuen Kontext. Schließlich ist es nur die Figur selbst, die wenigen ihr noch gebliebenen Attribute sowie Komposition und Farbe, die die Vorstellung der BetrachterInnen lenken. Andeutungen gibt der Künstler über die Bildtitel, die mit Anspielungen auf das Internet, auf aktuelle Themen oder auch durch die jeweilige Farbgebung die Bilder aufschlüsseln oder weiter ins Absurde kehren lassen. Ähnlich wie die unzähligen Verknüpfungen im Internet, leiten sie unseren Blick von Bild zu Bild ohne ein endgültiges Ziel. Es ist die Unabgeschlossenheit, das Kein-Ende-Haben, das Schulhauser fasziniert. Das Internet als unendliches, virtuelles Netz, dessen Maschen sich erst aus den digitalen Informationen unzähliger Nutzer ergeben. Dabei kommentieren die Arbeiten – ohne jeglichen narrativen Aspekt – die bloße visuelle Präsenz alltäglicher Menschen im Kontext des World Wide Web. Schlussendlich stellt sich die Frage, welche Bedeutung Bilder angesichts des allgegenwärtigen, digitalen Überangebots über Google, Flickr, Pinterest, Instagram und Co. noch haben.

Auf die inflationäre Bildreproduktionen durch Zeitungen und Illustrierte verwies bereits Mitte der 1930er Jahre der Philosoph Walter Benjamin: „Tagtäglich macht sich unabweisbarer das Bedürfnis geltend, des Gegenstands aus nächster Nähe im Bild, vielmehr im Abbild, in der Reproduktion, habhaft zu werden.“⁴ Das Verlangen nach visuellen Darstellungen scheint so alt zu sein wie der Mensch selbst, wobei dessen Befriedigung stetig an das gegenwärtige Medium bildnerischer Produktion gebunden ist. Gegenwärtig wird dieses Bedürfnis insbesondere durch die Fotografie und deren globale Distribution durch das Internet befriedigt. So bemerkt unter anderem Susan Sontag, dass „die Industriegesellschaften [...] ihre Bürger

in Bilder-Süchtige [verwandeln]; [...] die unwiderstehlichste Form geistiger Verseuchung. [...] Es ist sicher nicht falsch, zu sagen, daß der Mensch einen *zwanghaften Drang* zum Fotografieren hat, einen Drang, Erfahrung in eine bestimmte Sehweise zu verwandeln. Eine Erfahrung machen, wird schließlich identisch damit, ein Foto zu machen, und an einem öffentlichen Ereignis teilzunehmen, wird in zunehmenden Maß gleichbedeutend damit, sich Fotos davon anzusehen“⁵. So erfolgt Kommunikation heute vermehrt über das Bild oder Abbild. „Nicht der Schrift-, sondern der Photographieunkundige wird, so hat man gesagt, der Analphabet der Zukunft sein.“⁶ Und so unterhalten wir uns im Internet: Es gibt Fotografien, die über unsere Arbeit erzählen, unser Heim, unseren Urlaub, unsere Freizeit. Kein Lebensbereich bleibt unangetastet. Durch den starken kommunikativen Aspekt von Abbildungen erzählt ein jeder seine eigene, konstruierte Geschichte, ohne dabei auch nur ein Wort zu verlieren. Letztendlich ist es der Mensch, der sich in unzähligen Bildfindungen inszeniert, vermarktet und zuweilen als Produkt denunziert. Der Mensch ist Ware und Währung zugleich. Klicks, Likes und Kommentare befriedigen das Bedürfnis nach Aufmerksamkeit. Andy Warhols prophetischer Ausspruch „In the future everybody will be world famous for fifteen minutes“⁷ erhält in Zeiten des Internets Bestätigung, indem sich das World Wide Web zum Aktionsraum der persönlichen Selbstverwirklichung entwickelt hat. Den ursprünglich dem kanadischen Medientheoretiker Marshall McLuhan zuzuordnende Ausspruch paraphrasierte Warhol 1968 während der Eröffnung seiner Fotoausstellung im Museum der Moderne in Stockholm. Indem nicht nur auf die Reichweite des vermeidlichen Ruhms sondern auch deren Kurzlebigkeit angesprochen wird, verweist das Zitat auf ein grundsätzliches Phänomen des neuen Medienzeitalters. Schulhauser bedient sich an diesem unendlichen virtuellen Konglomerat menschlicher

Identitäten, den zum Teil exhibitionistischen und extrovertierten Bildern. Wie der Fotografierende selbst, konstruiert sich auch der Maler eine eigene Realität. Ausschnitte der Wirklichkeit werden zu Montagen zusammengestellt, dessen Bruchstücke auf den virtuellen Wegen zurückgelassen und vom Künstler aufgelesen werden. Dazu Schulhauser: „Das Internet als gigantisches Schaufenster menschlicher Sehnsüchte und Illusionen ist für den Künstler Vorlagen- und Ideengeber gleichzeitig. Als digitale Gesellschaftsprojektion lässt sich darin jeder Blickwinkel erahnen, auf fast jede Frage eine Antwort finden, vorausgesetzt, man stellt die Richtige.“ Anfänglich präsentierten sich Schulhausers Protagonisten noch vor weißem Hintergrund und mit engen, präzisen Pinselstrichen ließen sich die physiognomischen Eigenschaften der Porträtierten recht genau bestimmen. Die sich daraus entwickelte Formsprache wurde freier, der Hintergrund farbiger und die Motive abstrahiert. Die aktuellsten Arbeiten sind bestimmt durch eine satte, monochrome Hintergrundfarbe, die im Kontrast zu den sich im Licht auflösenden Motiven steht (Abb. 1). Die virtuellen Figurenvorlagen werden von Schulhauser durch die Malerei rematerialisiert. Im Kegel eines vermeintlichen Scheinwerferlichtes präsentieren sich die Protagonisten auf der Leinwand ähnlich wie auf einer Bühne.

Schulhauser führt den Gedanken Warhols, der mit seinen ikonischen Pop Art-Porträts mehr oder weniger bekannte und berühmte Persönlichkeiten ikonisierte, weiter. Insbesondere die jüngsten Arbeiten lassen Parallelen zu Warhol erkennen. In beiden Fällen bedienen sich die Künstler an Vorlagen – Abbildungen von Persönlichkeiten aus den Medien. Waren es in den 60er Jahren vorrangig Illustrierte und Zeitungen, ist es heute das Medium des Internets, das den Künstler mit Vorlagen für seine Arbeit versorgt. Offensichtlich provoziert Schulhauser den Vergleich durch Arbeiten wie



king of rock'n'roll oder *Marilyn*, die durch ihre Titelauswahl Assoziationen zu den von Warhol porträtierten Ikonen Elvis Presley und Marilyn Monroe hervorrufen. Doch im Vergleich zu Warhol zeigen die Gemälde Schulhausers keine Berühmtheiten, sondern zumeist anonyme Personen, deren Fotografien dem digitalen Bildfundus entnommen und anschließend durch die Malerei ikonisiert werden. So handelt es sich bei den Elvis-Motiven nur um Imitatoren des einstigen King of Rock'n'Roll, die durch Kleidung und Körperhaltung ihrem Idol nacheifern. Die dreiteilige Serie *One for the money, two for the show* (Abb. 3) zeigt das Rückenporträt eines Mannes, der, im weißen, mit Applikationen verzierten Anzug, die Arme leicht zur Seite gestreckt, die charakteristische Pose der einstigen Musiklegende imitiert. Nicht nur die Rückenansicht des Porträtierten sondern auch die gestischen Pinselstriche des Künstlers verschleiern individuelle Details. Die Ambivalenz der Motive und dessen serielle Umsetzung werfen Fragen nach Identität, deren Verlust und Konstruktion durch massenmediale Verbreitung von Bildern auf. Eindeutiger geht Schulhauser bei der Serie *Marilyn* vor. Schließlich sieht man dort die Rückansicht einer älteren Dame im Musterkleid, die sich, leicht nach rechts geneigt, der Last ihrer Plastiktüte beugt. Eine Darstellung, die nur wenig mit dem ikonischen Bild der Monroe aus dem Film „The Seven Year Itch“ (1955, Regie Billy Wilder) gemein hat. Dort avancierte sie, im weißen Neckholderkleid über einem Luftschacht stehend, zur personalifizierten Männerfantasie.

In beiden Fällen spielt der Künstler mit dem kollektiven, durch die Medien propagierten Bild einer Person und der Diskrepanz zwischen Realität und Fantasie. Im Gegensatz zu Warhol, der den Konsum auch durch die serielle Produktion seiner Arbeiten und die Technik des Siebdrucks thematisierte, beruft sich Schulhauser auf die traditionsreiche malerische Fertigung seiner Gemälde in Ölfarbe. Er kommentiert den virtuellen Massenkonsum der Bilder, indem er die digital unendlich reproduzierbaren Vorlagen durch malerische Aneignung des Motivs auf Leinwand in ein haptisch erfahrbares Einzelstück überführt: „Einmaligkeit und Dauer sind in diesem so eng verschränkt wie Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit in jener.“⁸ Im Sinne Benjamins provozieren Schulhausers materialisierte Unikate die Frage nach dem möglichen Verlust von Aura oder Bedeutungen von Bildern durch ihre allgegenwärtige Verfügbarkeit und unendliche Reproduzierbarkeit im World Wide Web, indem er die digitalen Kopien seiner Gemälde anschließend auf seiner Homepage präsentiert. Schulhausers Arbeiten führen vom Digitalen ins Analoge und wieder zurück. Sie reagieren auf die Komplexität der modernen Mediengesellschaft und konstituieren sich aus dem unendlichen Bildrepertoire des weltweiten Netzes.

- 1) Jeremy Bentham: Panopticon; or, The Inspection-House (1787), in: Miran Božovič (Hg.): The Panopticon Writings, London/New York 1995, S. 31–95.
- 2) Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt a. M. 1977.
- 3) Marshall McLuhan und Bruce R. Powers: The Global Village. Der Weg der Mediengesellschaft in das 21. Jahrhundert, Paderborn 1995.
- 4) Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936), Berlin '2010, S. 20.
- 5) Susan Sonntag: Über Fotografie, Frankfurt a. M. ¹⁸2008, S. 29.
- 6) Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Fotografie (1931), in: Bernd Stiegler (Hg.): Texte zur Theorie der Fotografie, Stuttgart 2010, S. 248–269, hier S. 269.
- 7) Andy Warhol zit. n.: Justin Kaplan (Hg.): Bartlett's Familiar Quotations, Boston ¹⁶1992, S. 758.
- 8) Benjamin 2010 (wie Anm. 4), S. 20.



1 | *Kranz von der Mutter*, 2013, Öl und Blattsilber auf Holz, Durchmesser 59,6 cm

2 | *Kranz für die Mutter*, 2012, Öl und Blattgold auf Holz, Durchmesser 107,8 cm

Ikongraphie der Wirklichkeit. Arbeiten von Brigitte Stenzel

Auf provozierende Weise kombiniert Brigitte Stenzel in ihren Werken traditionsreiche Ikongraphien und eine ausgefeilte Maltechnik. Aus den einzelnen Versatzstücken entwickelt die Künstlerin eine eigene Bildsprache und schafft dabei unerwartete thematische Bezüge. Stenzels *Kranz für die Mutter* (Abb. 2), ein detailreiches Geflecht aus imposanten, vielfarbigen Rosenblüten und Blättern, platziert auf einem mit Blattgold belegten Tondo, spielt mit diesen Bezügen. Die von starkem Licht- und Schattenspiel modellierten Blätter und Blüten ihres Kranzgeflechts erinnern zusammen mit der bis zur Augentäuschung gehenden, detailnaturalistischen Darstellung stilistisch an Arbeiten des Fotorealismus der 1960er und 70er Jahre, scheint es doch fast, als würden die opulenten Rosen den BetrachterInnen aus dem Bild entgegen wachsen. Mit dem Gold des Hintergrundes jedoch bricht die Künstlerin derartige Assoziationen sogleich wieder. Der Kranz scheint auf dem Tondo zu schweben, durch den Verzicht auf einen Schattenwurf kommt der Farbe eine autonome Bedeutung und Wirkmacht zu. Das wertvollste aller Edelmetalle weckt Erinnerungen an Heiligenbilder des Mittelalters, an das Himmlische und Göttliche, gilt Gold doch aufgrund seiner Farbigkeit als Sinnbild der Vollkommenheit, der Ewigkeit und des Himmelslichtes. Überdies wird Gold im Christentum als Symbol der Liebe gedeutet, und auch Stenzels *Kranz für die Mutter* spielt inhaltlich auf dieses Thema an. In ihrer unnatürlich großen und pathetischen Darstellung können die prachtvollen Blüten für Liebe und Wertschätzung stehen. Der auf altmeisterliche Weise mit Blattgold belegte Hintergrund unterstreicht dabei die Bedeutung und Wertigkeit dieses Anliegens.

Anders als in der Kunst des Mittelalters galt der Einsatz von Gold in der neuzeitlichen Malerei hingegen häufig als Tabu. Erst im Jugendstil fand das edle Material in der Kunst wieder seinen Einsatz, so etwa in den Gemälden Gustav Klimts oder dem goldenen Blätterdach der Wiener Secession. In der Gegenwartskunst unterliegt die Materialwahl keiner Einschränkung mehr. Zahlreiche KünstlerInnen spielen mit den unterschiedlichen Konnotationen von Gold, die von Tod über Reichtum, Konsum bis zum Sinnbild der Perfektion reichen. Wie Tilman Osterwold über die Ambivalenz von Gold bemerkt, kommen der Farbe und dem Material Gold in der zeitgenössischen Kunst durch stilistische Brüche und Entfremdung von herkömmlichen Verwendungskontexten neue Bedeutungsebenen zu.¹ Genannt sei an dieser Stelle das vergoldete *Pommeskreuz* (1990) von Stefan Bohnenberger, das Aspekte des Konsums und der Heiligenverehrung zusammenführt. Durch Neukombination der einzelnen Elemente werden neue Assoziationen evoziert.

Das Motiv des Blumenkranzes, und insbesondere des Rosenkranzes, ist tief in der christlichen Ikongraphie verankert. Seine Wurzeln gehen auf Darstellungen der von Rosen umgebenen Maria aus dem 15. Jahrhundert zurück, die durch Devotionaldrucke Verbreitung fanden. Im 17. Jahrhundert griffen insbesondere flämische Künstler wie Jan Brueghel d. Ä. diese Bildtradition auf und popularisierten durch eine Vielzahl von Gemälden das Sujet der blumenumrankten Gottesmutter, so in *Madonna im Blumenkranz* (1615/16), das Jan Brueghel d. Ä. in Zusammenarbeit mit Peter Paul Rubens schuf.² Anders als auf den Blumenstillleben der flämischen Meister



3 | *Fichten – Jahreszyklus*, 2013, Öl auf Leinwand, 180 x 200 cm



4 | *Heuballen – Jahreszyklus*, 2012, Öl auf Leinwand, 180 x 200 cm

ist in Stenzels *Kranz für die Mutter* keine figürliche Ansicht enthalten. Das prachtvolle Gewinde ist weder zierendes Beiwerk noch lädt es zur Andacht ein – und dennoch verweisen die Rosen als Marienzeichen auf die heilige Mutter. Damit schafft ihr Rosenkranz auch eine Verbindung zur irdischen Liebe zwischen Mutter und Kind.

Ein optisches aber auch inhaltliches Pendant zum *Kranz für die Mutter* bildet der *Kranz von der Mutter* (Abb. 1). Auf einem deutlich kleineren Silbertondo rankt ein Kranzgeflecht aus feinen, teils kleinblütigen Kräutern, die im Gegensatz zu den prallen, farbenprächtigen Rosen zurückhaltend, fast schüchtern wirken. Frauenmantel, Brennnessel und Spitzwegerich sind detailreich und in unterschiedlichsten Grünnuancen gemalt, die Gewächse wirken fragil. Trotz ihrer unscheinbaren Erscheinung birgt jedes dieser wildwachsenden Kräuter heilende Kräfte, die Brigitte Stenzel an die Liebe einer Mutter zu ihrem Kind erinnern, welche ohne öffentliche Gesten und Gegenleistung gibt. Durch das Arrangement auf silbernem Grund erhebt Stenzel die sonst oft unbeachteten Gewächse zum bildwürdigen Gegenstand. Zwar finden sich ähnliche Bildwerdungen in der Bildenden Kunst häufig als allegorisches Beiwerk, doch bleiben Werke wie beispielsweise Dürers *Großes Rasenstück* (1503), das Gräser und Kräuter in den Fokus der Darstellung rückt, eher eine Ausnahme. Brigitte Stenzel nutzt auch hier die tradierte Symbolkraft der Natur und schafft durch Rekontextualisierung einzelner stilistischer und ikonographischer Fragmente neue Bezüge. Auf diese Weise werden Elemente der Natur zu Vehikeln emotionaler Substanz und dienen der Verbildlichung menschlicher Beziehungen.

Diese greift die Künstlerin auch in ihrer achtteiligen Serie *Jahreszyklus* (Abb. 3–8) auf, in der das Verhältnis zwischen Natur und Mensch im Mittelpunkt steht. In jedem der großformatigen Landschaftsgemälde ist dieselbe Person zu unterschiedlichsten Jahres- und Tageszeiten zu sehen. Dass es sich dabei stets um Selbstporträts der Künstlerin handelt, fällt erst bei



5 | *Morgengrauen – Jahreszyklus*, 2013, Öl auf Leinwand, 180 x 200 cm

genauerer Auseinandersetzung auf. Die Entscheidung für das Selbstbildnis hat pragmatische Gründe: Durch selbstausgelöste Fotografien, auf denen sich Brigitte Stenzel in Szene setzt, ist es ihr möglich, sowohl Gestik, Mimik als auch Komposition genau so ins Bild zu rücken, wie von ihr erdacht. Im malerischen Prozess werden nur noch kleinere Korrekturen zugunsten der Komposition oder Lichtstimmung vorgenommen, auf deren harmonischen Eindruck die Künstlerin größten Wert legt.

Ob also verschwindend klein an einem kargen Waldrand, zentral und bildbeherrschend in einer Maiwiese liegend oder in Vorderansicht vor einem Lagerfeuer in verschneiter Seenlandschaft, für den *Jahreszyklus* ist lediglich die Tatsache von Bedeutung, dass es sich stets um die selbe Person handelt. Sie ist Teil der Natur, in der sie sich befindet, mit ihr zu einer Einheit verschmolzen und dabei auch deren stetigem Wandel unterworfen. Das Werk *Hopfenfeld* (Abb. 6) kann an die Abhängigkeit des Menschen von äußeren Umständen erinnern. In einen Mantel gehüllt, den Kopf wärmend bedeckt und mit verschränkten Armen, lehnt die weibliche Person in Rückansicht an einer Hopfenstange, ihr Blick scheint dabei in die Ferne zu schweifen. Das nächtliche, tief verschneite Feld strahlt seltsame, fast meditative Ruhe aus und lässt nur noch erahnen, wie es hier zur Sommerzeit einmal aussah. Durch den hoch angesetzten Horizont wirkt der winterliche Vordergrund dominanter, doch die Protagonistin wird, ähnlich wie die schwarzen, verschatteten Hopfenstangen, zum Teil dieser Landschaft, wird eins mit ihr. Nicht die Abhängigkeit steht hier im Fokus, vielmehr eine Art Symbiose.

Das Verhältnis von Mensch und Natur, insbesondere im Laufe der Jahreszeiten, ist als Sujet bereits in den Monatsbildern und Stundenbüchern des achten Jahrhunderts angelegt. Das Stundenbuch, ein in lateinischer Sprache abgefasstes Gebetbuch für Laien, enthielt neben Auszügen aus den Evangelien auch ein Kalendarium. Dieses visualisierte in den



6 | *Hopfenfeld – Jahreszyklus*, 2013, Öl auf Leinwand, 180 x 200 cm





sogenannten Monatsbildern durch Darstellung meist bäuerlicher Tätigkeiten den Lauf des Jahres. Mit der Zeit entwickelten sich künstlerische Formen und Motive, die sich in der Genre- aber auch Landschaftsmalerei späterer Jahrhunderte wiederfinden lassen. Der niederländische Renaissancemaler Pieter Bruegel d. Ä. greift 1565 mit seiner sechsteiligen Darstellung der Jahreszeiten sowohl thematisch als auch stilistisch auf die frühen Stundenbücher zurück. Zu sehen ist stets der Mensch in unterschiedlichsten, von der Natur abhängigen Beschäftigungen. Mensch und Natur verschmelzen auch in seinem Zyklus zu einer Einheit. Der Mensch muss sich in seinen Tätigkeiten deren Begebenheiten anpassen, profitiert aber auch von ihr.³

Brigitte Stenzel visualisiert in ihrem *Jahreszyklus* anders als Bruegel keine körperlichen Arbeiten, vielmehr verharrt die von ihr abgebildete Person kontemplativ in der Landschaft. Der meist in die Ferne schweifende Blick fängt sowohl vor Hitze flirrende Felder als auch eisige Winterlandschaft ein. Die Passivität der Person sowie ihre Ruhe sprechen von einer positiveren, symbiotischen Beziehung zur Natur als sie in Bruegels Bildern thematisiert wird. Besonders in der heutigen Zeit, in der Hektik und Lärm den Alltag bestimmen, scheinen Stenzels Gemälde den verbreiteten Wunsch nach einer Rückkehr zur Natur zu visualisieren. Ihre Arbeiten bilden dabei eine Synthese aus Augenblick und Ewigkeit, wiederholt sich doch der Zyklus der Natur jedes Jahr aufs Neue. Auch wenn die Künstlerin, häufig mit christlich geprägten Bildtraditionen und damit verbundenen Bedeutungen spielt, stellt Religion keinen inhaltlichen Aspekt ihrer Arbeiten dar. „Gott spielt hier keine Rolle“, meint die Künstlerin selbst. Die harmonischen Landschaftsgemälde verweisen, anders als Darstellungen der Romantik, nur auf die Natur selbst, die in unterschiedlichsten Formen und Ausprägungen immer wieder in Stenzels Arbeiten Bildthema ist. Die bereits bei Bruegel thematisierte komplexe Beziehung zwischen Natur und dem Menschen steht dabei in ihrem *Jahreszyklus* im Fokus. Mögen Sujet und Thematik Zeitlosigkeit suggerieren, sind ihre Werke deutlich im Jetzt zu verorten. Sowohl die Kleidung der weiblichen Figur wie auch der Kondensstreifen am Himmel oder ein Blechmülleimer auf dem Gemälde *Morgengrauen* (Abb. 5) stellen Gegenwartsbezug her.

Auf diesem Werk beherrscht, ganz anders als auf dem Bild *Hopfenfeld*, durch den niedrigen Horizont der morgendliche Himmel die Komposition. Leicht nach links gewandt, auf einer Mauer sitzend, blickt die Figur auch hier in die Ferne. Vor ihr erstreckt sich, in gräulich-blauen Nebel getaucht und nur schemenhaft erkennbar, ein Alpenpanorama. Diese romantisch inspirierte Bildlösung wird durch den Mülleimer am linken Bildrand gestört, löst einen Bruch aus, der irritiert und kunsthistorische Assoziationen sogleich abschwächt. Warum wählt Stenzel diese visuelle Provokation? Eben diese Brüche bestimmen die geheimnisvolle Wirkung der Werke. Sie scheinen nach einer tieferen Erforschung, nach Enträtselung zu fordern. Stenzel legt eine ganz individuelle Stimmung über die Schilderung der Dinge. Den ansonsten so harmonischen Eindruck unterstreicht auch die Lichtstimmung: Auf den Übergang von Nacht zu Tag verweist der blasse Vollmond am oberen Bildrand. Die acht Gemälde des Zyklus zeigen unterschiedliche jahreszeitliche Momente wie Winter- und Sommer Sonnenwende aber auch differente Tageszeiten und Lichtimpressionen. In einer Reihe gehängt ergeben die einzelnen Bilder nicht nur thematisch sondern auch kompositorisch ein streng durchdachtes Gesamtwerk: So verläuft bei genauerer Betrachtung der Horizont in einer fortgesetzten Linie. Gegenübergestellt hingegen wechseln sich Himmel – und Bodendarstellung als bildbeherrschendes Moment ab.

Auch das Gemälde *Heuballen* (Abb. 4) unterscheidet sich durch den dominanten Anteil des Himmels vom Werk *Hopfenfeld*. Wolkenfrei und strahlend blau erzählt er von hochsommerlicher Hitze. Die in kurzen, gelben Hosen gekleidete weibliche Figur steht auf einem Heuballen inmitten eines abgemähten Feldes. Der Blick richtet sich aus dem rechten Bildrand zur Sonne, ihre Hände hat sie in die Hüften gestemmt. Die erhöhte Position der Figur auf dem Heuballen, der zusammen mit der entschlossenen Haltung wie ein Sockel für ein Standbild wirkt, kann Assoziationen an Propagandakunst wecken. In Kombination mit der idyllischen Landschaft, Andeutungen an Heuernte und bäuerliche Tätigkeit verstärkt sich dieser Eindruck und provoziert erneut Irritation.

In allen Bildern des *Jahreszyklus* und auch in den Blumenkränzen Stenzels erweist sich die Natur als prägendes Sujet. Die Kombination unterschiedlicher motivischer Elemente sowie kompositorischer Anlagen lässt ganz unterschiedliche Bezüge herstellen. Brigitte Stenzel nutzt die kulturell determinierte Sehweise der BetrachterInnen, um dann gewohnte Perspektiven zu stören.

Dabei entsteht eine mythische Stimmung, in der das Dargestellte über sich hinaus zu weisen scheint und nach Enträtselung fordert. Der Philosoph Kurt Hübner spricht von der unbewussten Verwobenheit des Alltags mit Mythen. Er vergleicht sie mit Netzen, die über die Wirklichkeit geworfen werden, um ihr Sinn zu verleihen. Sie stellen jedoch dabei keinen Teil eines wahrnehmbaren Bereiches dar, sondern sind vielmehr verborgene, sinnstiftende Momente die unsere Weltvorstellungen prägen. Demzufolge ist unsere gesamte Wirklichkeit ebenso von Mythen durchzogen und interpretiert, wie umgekehrt unsere Interpretation dieser selbst.⁴ Zusätzlich veranschaulicht wird dieser Aspekt von Friedhelm Mennekes: „Mythos meint ein umspannendes Wissen, das die gesamte gesellschaftliche Wirklichkeit durchsetzt und mit sprachlich gefassten Bezugssystemen, Erklärungsmodellen, Chiffren, Symbolen und Bildern unsere subjektiv erfahrene Wirklichkeit in ein kollektives Netz sinnvoller Bedeutungen vereinigt“.⁵

Brigitte Stenzel spielt in ihren Werken mit Elementen des Mythos und mit deren Interpretationen. Sie sind durchzogen von kulturell determinierten Codes und historischen Symbolen, die den BetrachterInnen bekannt sein können, jedoch häufig auf unterbewusster subtiler Ebene wirken. Sie wecken Assoziationen, lösen unterschiedlichste Gefühle aus und machen einen Teil der geheimnisvollen Wirkung der Werke aus, indem sie stets über sich hinaus zu weisen scheinen ohne zu konkretisieren. Das von Stenzel häufig thematisierte Verhältnis von Natur und Mensch erhält auf diese Weise nicht sofort ersichtliche zusätzliche Sinn- und Interpretationsebenen. So weckt auch ihr *Jahreszyklus* subjektive, nicht immer ergründbare Assoziationen und verweist gleichzeitig auf universellere Themen, wie die Sehnsucht des Menschen nach der Natur. Wie unser Leben selbst scheinen Brigitte Stenzels Gemälde in ein unsichtbares Netz differenter Bezugssysteme gehüllt, deren Entschlüsselung ganz bei uns BetrachterInnen liegt.

1) Tilman Osterwold: Ambivalenz der Werte, in: ders. (Hg.): Das goldene Zeitalter. Die Geschichte des Goldes vom Mittelalter zur Gegenwart, Ausst.-Kat. Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Stuttgart 1991, S. 26–70.

2) Wolfgang Prohaska: Das geistliche Stilleben Blumenkränze und Girlanden, in: Das flämische Stilleben. 1550–1680, hg. v. Wilfried Seipel und Christa Nitze-Ertz, Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien, Linz 2002, S. 320–356, hier S. 320–327.

3) Inge Herold: Pieter Bruegel der Ältere. Die Jahreszeiten, München u. a. 2002, S. 20–24.

4) Kurt Hübner: Die Wahrheit des Mythos, München 1985, S. 260f.

5) Friedhelm Mennekes: Künstlerisches Sehen und Spiritualität, Zürich u. a. 1995, S. 37f.



1 | *Beichtstuhl*, 2012, Öl auf Leinwand, 220 x 165 cm





2 | *Extatiker goes Tampere 1 und 2*, 2013, Öl auf Leinwand, je 150 x 150 cm

Flüsternde Baumpilze, schweigende Menschen. Zum Mensch-Ding-Verhältnis in den Arbeiten von Lydia Thomas

„Sie machen Geräusche. Kommunizieren mit uns.“ Lydia Thomas begreift ihre Hydranten, Baumpilze und Glascontainer als wesenhafte, anthropomorphe Subjekte, die nicht nur abbildungswürdig sind, sondern von der Künstlerin regelrecht porträtiert werden. Ihre kleinformatigen Ölgemälde wie *e-Moll* (Abb. 4) zeigen eigentümlich geformte Gewächse, weder Tier noch Pflanze, weiß, blau oder rot schillernd, bestehend aus übereinander geschichteten Farbstrukturen. Nicht immer sind die Baumpilze auf den ersten Blick als solche erkennbar. Sie scheinen Baumstämmen zu entwachsen oder frei in dem sie umgebenden, abstrakten Bildraum zu schweben. So wie ein Porträt nicht nur die körperlichen Merkmale der gezeigten Person, sondern auch deren individuelle Wesensart entäußern kann, bildet Thomas nicht einfach die äußeren Besonderheiten der Baumpilze ab, indem sie deren Form und Struktur mittels Duktus, Gestus und Farbigkeit festhält. Sie malt vielmehr individuelle, mysteriöse Gewächse, jedes auf seine Weise einzigartig und geheimnisvoll. Dass die Baumpilze dabei ortlos bleiben, ihrem natürlichen ‚sozialen Gefüge‘ – dem Baumstamm, der Natur – enthoben sind, verstärkt ihre porträthafte gezeigte Individualität. Würde einer von ihnen dem Betrachter oder der Betrachterin aus dem Bild leise entgegen murmeln, wäre das kaum verwunderlich.

„Alle Philosophie über die Natur bleibt doch nur Anthropomorphismus, das heißt der Mensch, eins mit sich selbst, teilt allem, was er nicht ist, diese Einheit mit, zieht es in die seine herein, macht es mit sich selbst eins.“¹ Die von Johann Wolfgang von Goethe beschriebene Tendenz des Menschen, der Natur und den Gegenständen in seiner Umwelt menschliche Eigenschaften zuzusprechen, findet heute im Produktdesign von Automobilen, Schiffen oder Küchengeräten ihre Anwendung. Autoscheinwerfer etwa werden gezielt nach dem Vorbild menschlicher Augen entworfen, um den Fahrzeugen Charakter zu verleihen und Emotionen auszulösen: Der Anblick der Frontpartien wird im menschlichen Gehirn ähnlich dem von Gesichtern verarbeitet, was dazu führt, dass den verschiedenen Modellen – vergleichbar mit der menschlichen Physiognomie – bestimmte Charaktereigenschaften zugesprochen werden.²

Lydia Thomas' Bilder arbeiten subtiler mit Zuschreibungen menschlicher Eigenschaften. Ihre Baumpilze, Beichtstühle (Abb. 1) oder Hydranten vermitteln eine Präsenz, die sonst nur Personen zu eigen ist: Aufrecht und geradezu wacker wirkt etwa der blaue *Hydrant* ins Bild gesetzt, die Abgänge wie kleine Arme von sich gestreckt, geduldig auf seinen Einsatz wartend und den dunklen Schatten hinter ihm trotzend. Auch die Glascontainer *Lisboa-Container (Inkubator)* und *Smiley* (Abb. 4) bleiben nicht einfach Gebrauchsgegenstände, die sich unauffällig ins Stadtbild und den menschlichen Alltag einfügen. In Lydia Thomas' Gemälden werden sie zu Gegenübern, die in ihrer beinahe bildfüllenden Gegenwärtigkeit den Betrachtenden unvermittelt entgegenstehen. Entgegenreten? Entgegenblicken? Die Künstlerin verwendet bezeichnenderweise besonders gerne Glascontainer als Motive, die von Street-Art-KünstlerInnen bemalt oder anderweitig gestaltet wurden, sodass sich anthropomorphe Assoziationen, etwa durch aufgemalte Mäuler, noch verstärken. Porträthafte ins Bild gesetzt wird der rosafarbene Glascontainer *Lisboa-Container (Inkubator)* auf diese Weise zum Liebesmonster,

das wild sein Maul aufzureißen scheint, um eine furchterregende Zahnreihe zu entblößen. Gleichzeitig erinnert er mit seinen runden Einwurfföffnungen – Augen? – und abstehenden Metallgriffen an der Oberseite – Haare oder eine seltsame Kopfbedeckung? – an ein harmloses, ulkiges Comicwesen.

Thomas' Arbeiten spielen mit dem Verhältnis von Ding und Mensch, industriell gefertigtem Gebrauchsgegenstand, Naturerscheinung und Subjekt. Paradoxe Weise werden die Menschen in ihren figürlichen Darstellungen nicht als Individuen gezeigt. Ihre Einzigartigkeit verschleiert die Künstlerin vielmehr, indem sie sie zu ‚Herdentieren‘ macht: Gruppen uniformierter Wesen füllen in *Digital Movement* den Bildraum, ununterscheidbar durch ihre neonorange Arbeitskleidung und die gedrängte Anordnung im Bild. Die Gesichter – jener Teil des Körpers, dessen charakteristische Physiognomie primärer Ausdruck menschlicher Individualität ist – bleiben angedeutet, verschwommen, durch die ins Gesicht gezogenen Kapuzen teils verdeckt. Im Fokus stehen Thomas' gestische Malweise und ihr Umgang mit der Farbsetzung: Einer ultramarineblauen Farbfläche, die sich unbestimmt bis in den Vordergrund ausdehnt, ist die orange leuchtende Masse der Bauarbeiterkluffen entgegengesetzt. Zeitfremd und bezugslos stehen die Einzelteile dieses marionettenhaften Kollektivs neben- und übereinander montiert, halb ortlos schwebend, halb in der blauen Masse des Untergrunds versinkend. Leerstellen zwischen Körpern und Farbfläche sowie eine gestische Farbschichtung, die sich im linken Vordergrund teils an die Figuren schmiegt, sie teils überlagert, verstärken den Eindruck, bei *Digital Movement* Einblick in eine Welt zu erhaschen, in der das Raum-Zeit-Kontinuum außer Kraft gesetzt scheint. Schwer zu verorten bleibt auch die Handlung der *dramatis personae*. Obwohl hier Männer der Praxis ihren Auftritt haben, findet doch nichts statt – die Simultandarstellung, die ebenso verschleiert, ob es sich um die immer gleiche oder doch um mehrere Personen handelt, mag Bewegung und Aktionismus suggerieren, tatsächlich herrscht Stillstand. Thomas bildet Personen ab, die beschäftigt sind, ohne tatsächlich zu handeln.

„Bitte, behandelt Menschen als Dinge, bietet ihnen wenigstens den Grad an Realismus an, den ihr bereit seid, einfachen umstrittenen Tatsachen zugestehen, materialisiert sie und, ja, *verdinglicht* sie so weit wie möglich!“³ So der Aufruf des Soziologen Bruno Latour, dem Lydia Thomas gefolgt zu sein scheint. In seiner Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie postuliert Latour die Annäherung von Subjekt und Objekt als ‚soziales Verhältnis‘ von Mensch und Ding, die sich in einer als netzwerkartig begriffenen Welt wechselseitig Eigenschaften und Handlungspotenziale zuschieben. Eine Unterscheidung zwischen ‚dem Materiellen‘ der Dinge und ‚der sozialen Welt‘ des Menschen wird bei Latour obsolet. „*Jedes Ding*, das eine gegebene Situation verändert, indem es einen Unterschied macht“⁴, begreift Latour als gleichberechtigt an Handlungsabläufen beteiligt. Nagel und Hammer werden aus dieser Perspektive zu ebenso bedeutsamen Aktanten und nicht weniger am Handlungsablauf des ‚Nagel-in-die-Wand-Schlagens‘ beteiligt als der menschliche Akteur. Diese ‚Verdinglichung‘ oder, was positiver konnotiert erscheinen mag, ‚Objektivierung‘ des Menschen ist in Lydia Thomas' Arbeiten zu beobachten. Unaufgeregter widmet sie sich der komplexen, ‚umstrittenen Tatsache‘ Mensch, indem sie das

zunächst Greifbarste – seine äußere Erscheinung – auf die Leinwand bringt. Malerisch macht Thomas keine Unterscheidung zwischen menschlicher Figur, Farbfläche, Glascontainer oder Beichtstuhl. Der schnelle Farbauftrag lässt Gestus, Farbigkeit und Form zu den bestimmenden Parametern werden, Details treten in den Hintergrund. Beiden Motiven gemeinsam ist das Aufeinandertreffen von Figuration und Abstraktion: Sowohl der Glascontainer als auch die menschliche Figur stoßen in den Werken der Künstlerin auf abstrakte Farbflächen – Erzählfragmente auf malerisch gleichberechtigte Leerstellen. Lydia Thomas vereint auf diese Weise die zwei konträren Maltraditionen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Das Aufeinandertreffen gleicht in ihren Arbeiten keiner Kollision, sondern durch die malerische Gleichbehandlung vielmehr der Schaffung einer Atmosphäre, die den traumartigen Charakter einer Grenzwelt besitzt.

Thomas ist eine Beobachterin der Menschen und der Dinge, wobei ihr Beobachten nicht gleichbedeutend mit einer analytischen Umsetzung in der Malerei oder einer naturalistischen Wiedergabe der Welt ist. Die Künstlerin betrachtet vielmehr, selektiert – in zweiter Instanz durch die Linse ihres Fotoapparats, mit dem sie Vorlagen für ihre Malerei anfertigt – und reduziert anschließend das Gesehene auf die für sie ausschlaggebenden Parameter auf der Leinwand.

Auch die männliche Figur in *Extatiker goes Tampere* (Abb.2) wird beobachtet, ein gleichermaßen in Beschäftigung Versunkener, dessen Tätigkeit bedeutungslos bleibt. Neutral dokumentiert Thomas in ihrer Simultandarstellung einen Handlungsablauf, den Körper verschiedene Positionen einnehmend – hockend, stehend und vornübergebeugt – ohne damit die Dynamik, „die angriffslustige Bewegung, die fiebrige Schlaflosigkeit, den Laufschrift, den Salto mortale, die Ohrfeige“⁵ zu preisen, wie es die Futuristen Anfang des 20. Jahrhunderts zum Ziel hatten. Die in Filippo Tommaso Marinettis *Futuristischem Manifest* verherrlichte ‚Schönheit der Geschwindigkeit‘ wurde für die Künstler der Avantgardebewegung zum Anreiz, Dynamik und Gleichzeitigkeit verschiedener Prozesse simultan darzustellen und so die Parameter der Moderne zu überhöhen und zu stilisieren. Der Begriff der Simultaneität verweist darüber hinaus auf den Kubismus. Die Idee, polyvalente Perspektiven einzunehmen eröffnete Künstlern wie Pablo Picasso, Georges Braque und Juan Gris die Möglichkeit, geometrische und perspektivische Gesichtspunkte neu zu begreifen und den Prozess der Bilderfindung und -gestaltung zum genuine Gegenstand ihrer Werke zu machen.⁶

Eine andere Motivation treibt Lydia Thomas. Es ist der Versuch, mehr vom Menschen und seinem Sein in einer orientierungslos gewordenen Welt zu fassen, in der die digitale Bewegung – *Digital Movement* – in Zeiten der NSA-Affäre von mindestens ebenso großer Wichtigkeit ist, wie die analoge. Die großformatige, zweiteilige Arbeit *Extatiker goes Tampere* lässt die Vermutung aufkommen, dass auch die Rezipierenden in ihrer Rolle als Beobachtende untersucht werden: Beobachten und beobachtet werden tritt an die Stelle von Interaktion. Der Extatiker wendet sich ab, widmet sich – wieder eigenartig ort- und zeitlos – seiner eigenen Ekstase. Nüchtern und offenbar neutral bietet sich der menschliche Körper dem Blick des Anderen dar. Ein *Einblick* in seine Komplexität, sein Seelenleben, die Metaphysik des Menschen findet nicht statt, er bleibt den Zuschauenden verwehrt. Der Blick auf die Figur und das im Bild Geschehene wird nicht zurückgeworfen und ähnelt somit dem einer Überwachungskamera: Eine schwer greifbare, aber vorhandene Instanz schafft Distanz und lässt die Szenerie wie durch eine Plexiglaswand betrachtet wirken.



3 | e-Moll, 2014, Öl auf Leinwand, 15 x 15 cm



4 | Smiley, 2014, Öl auf Leinwand, 20 x 20 cm

Nach Merleau-Pontys Verständnis vom „Sehen als Berühren“ läuft hier die Analogie vom Sehen und Gesehen-Werden als Berühren und Berührt-Werden ins Leere.⁷

Die Distanz, die in Thomas' Arbeiten gewahrt bleibt, muss nicht mit einer Abwertung einhergehen, ganz im Gegenteil. Um noch einmal Bruno Latour heranzuziehen: ‚Wie Dinge behandelt zu werden‘ heißt für ihn nicht, den Menschen auf bloße, unbestreitbare Tatsachen zu ‚reduzieren‘. „Ihre komplexe Metaphysik würde wenigstens respektiert, ihre Widerspenstigkeit anerkannt, ihre Einwände entfaltet, ihre Mannigfaltigkeit akzeptiert“⁸, postuliert Latour über die ‚Verdinglichung‘ des Menschen. Vielleicht zeigen also Lydia Thomas' Arbeiten paradoxerweise eben jene Aspekte menschlicher Komplexität, Widerspenstigkeit und Mannigfaltigkeit, gerade indem sie im Bild abwesend erscheinen, verschleiert oder reduziert sind. Den Menschen erfassen, indem das, was ihn ausmacht, in Form einer klaffenden Lücke zur Suche aufruft? Der Wahrnehmungspsychologe Rudolf Arnheim beschreibt eine derartige Wahrnehmung von etwas Abwesendem als „sichtbare Lücken“: „Die Leere sehen heißt, etwas in eine Wahrnehmung aufnehmen, das in sie hineingehört, aber abwesend ist; es heißt, die Abwesenheit des Fehlenden als eine Eigenschaft des Gegenwärtigen sehen.“⁹

Der Mensch als Ding, das Ding als Mensch? Der alte Dualismus zwischen Natur und Kultur erfährt in Lydia Thomas' Arbeiten eine beiderseitige Annäherung. Während die Individualität der Dinge betont und ihre Autonomie in Einzeldarstellungen gefördert wird, gewinnt die menschliche Figur durch Thomas' Herangehensweise an Neutralität. Der Untertitel *Inkubator* wird zum Schlüssel, der Brutkasten ein Mittler zwischen den Welten. Als technischer, vom Menschen erschaffener Gebrauchsgegenstand dient der Inkubator Neugeborenen als Ersatz für die schützende, nährenden Funktion des Mutterleibes. Glascontainer und Hydrant haben in Thomas' Bildern ihren Auftritt als Gegenüber mit menschlichen und technischen Funktionen. Von außen nicht einsehbar beherbergen sie in ihrem Inneren unterschiedlichste Obliegenheiten, die Assoziationen aufwerfen: Was mag sich in den Abgängen des Hydranten verbergen, im Bauch des Glascontainers heranwachsen?

„Denn man könnte von der metaphysischen Welt gar Nichts aussagen, als ein Anderssein, ein uns unzugängliches, unbegreifliches Anderssein [...]“¹⁰, schreibt Friedrich Nietzsche über die Idee einer metaphysischen Welt. Es ist eine unbegreifliche Grenzwelt, die Lydia Thomas malt. Eine, in der Baumpilze und Hydranten flüstern, Glascontainer brüten, der Mensch dem Raum-Zeit-Kontinuum entflieht und schweigend rätselhaften Beschäftigungen nachgeht.

- 7) Vgl. Susanne Stemmler: Topografien des Blicks. Eine Phänomenologie literarischer Orientalismen des 19. Jahrhunderts in Frankreich, Bielefeld 2004, S. 69.
- 8) Latour 2007 (wie Anm. 3), S.438.
- 9) Rudolf Arnheim: Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff, Köln 1972, S. 92.
- 10) Friedrich Nietzsche: Menschliches Allzumenschliches I, in: ders.: Werke in vier Bänden, Bd. 3, hg. v. Gerhard Stenzel, Salzburg 1983, S. 138.

- 1) Johann Wolfgang von Goethe in einem Gespräch mit Friedrich Wilhelm Riemer am 2. Aug. 1807. Johann Wolfgang von Goethe: Goethes Gespräche, Bd. 2, hg. v. Woldemar Freiherr von Biedermann, Leipzig 1889–1896, S. 321.
- 2) Vgl. Marianela Elisa Manzoni: Anthropomorphismus als Kommunikationsinstrument im Marketing. Vermenschlichung von Objekten und ihre Bedeutung, Hamburg 2012, S. 24ff.
- 3) Bruno Latour: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie, Frankfurt a. M. 2007, S. 438.
- 4) Ebd., S. 123.
- 5) Der dritte Punkt in Filippo Tommaso Marinettis Futuristischem Manifest, veröffentlicht am 20. Februar 1909 in Le Figaro, lautet: „Bis heute hat die Literatur die gedankenschwere Unbeweglichkeit, die Ekstase und den Schlaf gepriesen. Wir wollen preisen die angriffslustige Bewegung, die fiebrige Schlaflosigkeit, den Laufschrift, den Salto mortale, die Ohrfeige und den Faustschlag“. Hansgeorg Schmidt-Bergmann: Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente, Hamburg 2009, S. 77.
- 6) William Rubin: Picasso und Braque. Die Geburt des Kubismus, München 1990, S. 9ff.



Wer schreit, hat Recht. Zur Bildsprache im Frühwerk von Adrian Wald

Es ist das alte Spiel. Das Interesse ist die Motivation, die die Suche antreibt. Sobald jedoch das, wonach man sucht, gefunden ist, schwindet gerade dieser innere Antrieb. Im Falle künstlerischer Werkprozesse kristallisiert sich aus jener Wechselbeziehung von Inspiration, Suchen, Finden und Verwerfen oftmals ein vielfältiges Œuvre heraus. Aus der repetitiven Dynamik derartiger Vorgänge entwickelte sich etwa auch das disparate Frühwerk des Künstlers Adrian Wald. Bereits auf den ersten Blick fällt bei diesem die formale und inhaltliche Vielfalt der Werke auf. Sie profitieren neben dem assoziativen Gewinn der verwendeten Materialien und Inhalte vor allem von einer suggestiven wie sublimen Bildsprache. Subversionen und Paradoxien sind dabei essentieller Teil seiner Kunst. Das konstante Hintergehen konventioneller Vorstellungen und Erwartungen macht Wald zu einem wesentlichen Bestandteil seines Konzepts. ‚Wer schreit, hat Recht‘ – funktioniert somit als ein Postulat, das den humoristischen Unterton seiner Arbeiten pointiert. Als ein Versuch, dieser künstlerischen Vielgestalt textuell zu begegnen, besteht im Folgenden die Möglichkeit, die jeweiligen Absätze dieses Textes im Rahmen einer individuellen Auswahl zu lesen. Die Passagen funktionieren daher autonom und bedingen keiner sukzessiven Lektüre. Damit einhergehend folgt auch die Vorstellung der ausgewählten Werke keiner Stringenz, ihre Rezeption kann nach Belieben gewählt werden. Diese Vorgehensweise ermöglicht dem Leser und der Leserin eine gewisse und hier unabdingbare Freiheit. Der Text versteht sich daher primär als ein „wegbereiter“¹ für Walds Kunst.

VanitasCumSkulls3000 – Hologramme der Vergänglichkeit

Zu einer der aktuellsten Arbeiten von Adrian Wald gehört die 2014 begonnene Serie *VanitasCumSkulls3000* (Abb. 1). Diese fügt sich aus unterschiedlich großen Bildträgern zusammen, auf denen sich hinter einer fixierten Schicht aus PVA-Granulat diverse, gemalte Totenköpfe erkennen lassen. Die Sujets sind hierbei jeweils in Originalgröße aus Vorlagen – zumeist flämische Barockstillleben – in Öl auf Leinwand kopiert worden. Im Titel der Bilder sind der jeweilige Name des Altmeisters und die Maße angegeben. Der besondere Clou dieser Arbeiten ist zweifellos ihr ‚Firniss‘, die Polyvinylacetatschicht, die knubbelig und plastisch auf der Malerei irreversibel aufklebt. Durch diese erhalten die Werke ein starkes haptisches Moment. Als formale Referenz lassen sich hier beispielsweise Sigmar Polkes geriffelte *Linsenbilder* nennen, die ebenfalls mit einem besonders ausgeprägten Firnis versehen wurden. Derartige Faktionen motivieren den Betrachtenden zum Berühren. In Adrian Walds Arbeiten hält das Motiv – der Totenschädel – diesen jedoch mental auf Distanz. Ein ähnliches Moment des Widerspruchs zeigt sich etwa in Damian Hirsts Skulptur *The love of God*. In Walds Serie sind es nun jedoch nicht 8601 Diamanten, sondern gewöhnliche PVA-Kügelchen, die hier mit dem morbiden Motiv verbunden werden. Die Interaktion von Beschichtung und Gemälde ist unverkennbar von zentralem Interesse. Optische Qualitäten dieser Kombination eröffnen sich vor allem bei wechselnder Distanz des Betrachtenden zum Werk, sowie durch variierende Beleuchtungssituationen. Die Granulatschicht

organisiert und zerlegt die Malerei hierbei in ihre Einzelheiten. Bei genauer Betrachtung nimmt jede einzelne Kugel dann etwa einen bestimmten Farbton auf, wodurch die Bildwirkung eines Mosaiks evoziert wird. Kontraste werden in dieser Serie fast programmatisch eingesetzt. Neben formalen Gegensätzen lassen sich zudem inhaltliche festmachen. So wurde für den Titel der Serie – *VanitasCumSkulls3000* – die Sprachfigur eines Oxymorons (aus gr. *oxys* ‚scharf(sinnig)‘ und *moros* ‚dumm‘) gewählt. Mit den Begriffen *vanitas* (lat.: ‚Vergänglichkeit‘), *cum* (lat.: ‚mit – oder engl.: ‚Sperma‘), *skull* (engl.: ‚Schädel‘), sowie dem Suffix *3000* verbinden sich hier gleichermaßen Verweise auf Tod und Zukunft. So treiben Titel und Exponat ein facettenreich-subversives Spiel, in dem das Bezeichnende in einem irritierenden Kontrast zum Bezeichneten steht. Die Werke haben damit durchaus den Charakter von Vexierbildern, von jenen Darstellungen also, die in spielerischer Manier und häufig gleichfalls unter Berufung des Totenkopfmotivs das Auge des Betrachtenden mit Illusionen täuschen. Anders als in diesen Trugbildern changieren in Adrian Walds Serie jedoch keinesfalls Motive, sondern Oberflächenstrukturen sowie das dahinter und darin Dargestellte simultan. Was die Rezipienten dabei zu Gesicht bekommen, ist letztlich pure, ausdifferenzierte Malerei, die durch das Volumen der opulenten Firnisschicht in den Raum zu expandieren scheint.

Bilder für den Giftschränk hängen im Raum der Betrachtenden

Die neun monochromen Arbeiten (Abb. 2) fertigte Wald mit einem deutlichen Interesse für die Malmedien. Mit speziellen Pigmenten und besonders feinen Bindemitteln wurden die Bildträger behandelt. So erscheinen sie etwa in strahlendem Malachit und Menning, leuchtendem Realgar und Bremer Blau. Im Fokus steht hier jedoch nicht die Präsentation der Farben, vielmehr findet eine Inszenierung der Pigmente statt, die in ihrer ureigenen Beschaffenheit vor Augen geführt werden. Die Betrachtenden bekommen mit dieser polychromen Selektion zugleich ungeahnt etwas Verbotenes und Vergessenes zu Gesicht. Wald greift hier auf toxische Pigmente zurück. Sie sind „gesundheits- und umweltschädlich“ oder sogar „sehr giftig“. Derartige Stoffe bleiben dem gängigen Malereibetrieb aus naheliegenden Gründen verwehrt. Der Blick auf diese raren, unverfälschten Pigmente wird daher in gewisser Hinsicht nobilitiert – er wird zu einer neuen Seherfahrung. Durch den Künstler werden eben diese toxischen Materialien nun zum Malmedium verarbeitet und nach ihrer Übertragung auf die Leinwand einer akzeptierten Eigendynamik überlassen. Die Substanzen können sich etwa in der Raumluft verflüchtigen oder partiell zu Boden rieseln. Die Werke erhalten dadurch einen unberechenbaren, raumgreifenden Impetus, rufen Furcht und Faszination zugleich hervor. Dieses nicht koordinierbare Aktium findet auch unter den Arbeiten selbst statt und lässt sich vielleicht am trefflichsten als ein chromatischer Austausch umschreiben. So finden sich etwa, obgleich die Bilder allesamt in Schattenfugen gefasst sind, Spuren anderer Pigmente an den monochromen Oberflächen. Die Rahmung verfehlt hier also gänzlich ihre protektive Bestimmung und gibt diese zum Zwecke einer inszenierenden Präsentation des Bildes auf. Der Rahmen wird zum Schaukasten,



wodurch der Objektcharakter der Werke entscheidend gesteigert wird. Ihnen scheint eine ambivalente Ästhetik immanent zu sein, die Angst und Neugier zugleich beim Betrachtenden auslöst. Bei der erstmaligen Präsentation der Objekte im öffentlichen Kontext² wurde auf gerade jenen schizophrenen Habitus des Betrachtenden angespielt. Indem der Künstler während der Vernissage beliebig chemische Warnhinweise zum Aufkleben, unter den Besuchern verteilte, stellte er indirekt gerade deren inkonsequentes Verhalten mit aus. Ein jeder war demnach befugt, Warnungen vor giftigen Substanzen auf willkürlich gewählte Gegenstände der Umgebung oder der Stadt zu kleben. Wald funktionierte seine Betrachter somit zu einer Art „Angst-Guerilla“ um und brach simultan deren Vertrauen in die Macht der Zeichen unserer Gesellschaft. Der suggestive Titel der Objekte – *Bilder für den Giftschrank* – funktioniert bereits wie ein Warnhinweis. „Who’s afraid of ...?“ – jene legendäre Frage erhält im Kontext der Bilder eine ganz unmittelbare Relevanz. Die Wirkung geht weit über ihre bloße Materialqualität hinaus. Wie weit, entzieht sich jedoch letztlich unserer Kenntnis.

Schiebebild – Ohne Fleiß kein Preis – Die Farbe Holz

Fünfzehn quadratische Tafeln bilden, zusammengefasst in einem Holzrahmen, das Schiebebild (Abb. 3). Das verwendete Material, Birken- und Buchenholz, ist gänzlich naturbelassen. Ein kontrastives Miteinander ergibt sich hierbei durch das Aufeinandertreffen der dynamischen Maserungslinien des Holzes und der klaren Formsprache der strengen Geometrie des gesamten Objekts. Das bei einem Schiebebild zu erwartende Motiv, das durch korrektes Anordnen der flexiblen Felder sichtbar würde, ist bei Wald nicht vorhanden. Es scheint fast, als sei die Maserung des Kulturholzes die Form, die es zusammenzufügen gilt. Ein solches Unterfangen würde intensive Seharbeit voraussetzen, müssten die Strukturen und Farbnuancen des Holzes doch exakt erfasst werden. Ob ein solches Vorhaben gelingen könnte, sei dem Betrachtenden und Handelnden selbst überlassen. Er wird vor die Entscheidung gestellt, ob er aktiv Teil einer Bildwerdung sein möchte oder beobachtende Instanz bleibt. Der Titelzusatz *Ohne Fleiß kein Preis* kann sich also auf die ganzheitliche Rezeption des Bildes, womit neben der Seherfahrung auch die taktile Dimension gemeint ist, beziehen. Doch ist tatsächlich eine Rekonstruktion der ursprünglichen Verlaufsflächen der Maserung vom Künstler intendiert? Denkbar wäre ebenso die Möglichkeit, dass nicht das Zusammenfügen eines Motivs als vielmehr das Schieben, also die Bewegung per se, gezeigt wird. Indem das Schieben, dem das Objekt seinen Namen verdankt, seine ursprüngliche Bestimmung verliert, verweist es auf sich selbst. Eine performative Dimension kann dem Objekt hiermit in jedem Falle zugesprochen werden. Zum Potential der Schiebebilder schreibt der am Bauhaus ausgebildete Künstler Kurt Kranz: „Der Betrachter greift in das Bild ein, kombiniert die beweglichen Teile zu immer ‚neuen‘ Bildern ...“.³ Wald arbeitet mit diesen Möglichkeiten, er macht die unberechenbaren Aktionen seiner Betrachter, wie auch deren Spuren auf dem Bild, zum Teil des Werks. Wald lenkt hier die Aufmerksamkeit der BetrachterInnen auf die feinen Nuancen des Materials: Das Material Holz wird zur Farbe. Formal knüpft er mit seinem Schiebebild etwa an Ansätze des Bauhauses an. László Moholy-Nagys Postulate, wie er sie in der Reihe der Bauhausbücher in den 1920er Jahren publizierte, verweisen gleichsam auf eben jene Seharbeit und raten zudem zu einer intensiven Auseinandersetzung mit den Werkstoffen.⁴



3 | *Schiebebild – Ohne Fleiß kein Preis*, 2012, Holz, 138 x 138 cm



4 | *Matthäus und der Engel*, 2013, Leinwand / Chlor / Leimfarbe, 295 x 195 cm

Ohne Fleiß kein Preis – diese in unserer ergebnisorientierten Gesellschaft beliebte Redewendung projiziert Wald wie ein Motto auf sein Werk. Die Aufgabe des Betrachters liegt auf der Hand: eyes on the price!

Matthäus und der Engel – Caravaggio reloaded

„Kunst, die sie nie sehen werden“⁵, sichtbar machen. Der geübte Betrachter wird es gleich erkannt haben – *Der Evangelist Matthäus und der Engel* –, jenes bedeutende Werk Caravaggios. Wie so viele andere Meisterwerke hat auch dieses Bild ein verheerendes Schicksal ereilt – es verbrannte im Zweiten Weltkrieg nach Bombenangriffen in Berlin. Inhaltlich und formal rekurriert Wald hier eindeutig auf das zerstörte Meisterwerk (Abb. 4). Im Bildraum sind Matthäus und der Engel in einer dichtgefügt Konfiguration arrangiert worden. Protagonist ist jedoch nicht, wie angenommen werden könnte, der Heilige, sondern vielmehr sein geflügelter Begleiter. Dieser führt anmutig und bestimmt die Hand des sitzenden Evangelisten. Matthäus, ein alter Mann mit schütterem Haar und hoher, in Falten gelegter Stirn, zeigt sich erstaunt über das Eingreifen des Engels. Die zarte Berührung, die die beiden verbindet, gerät in den Fokus des Geschehens. Als Caravaggio 1602 das Gemälde erstmals seinen Auftraggebern vorstellte, war die Berührung noch eine Provokation – mutete sie doch durch ihre Zartheit homoerotisch an. Hinzukommt der hervorstechende, im Original dreckige Fuß des Matthäus, der als abstoßend empfunden wurde. Seinerzeit lautete das allgemeine Credo also: „Nobody liked.“⁶ Auf einer großformatigen, ungespannten Leinwand reduziert Wald nun das Ursprungswerk konsequent. Mittels Schablonen hat er das Motiv übertragen, wodurch die Farbigkeit entsprechend minimalisiert wurde. Abgesehen vom Grundton des verwendeten Gewebes verwendet er ausschließlich schwarze Leimfarbe. Die Lichtreflexe sind mit Chlor ausgebleicht, die Weißhöhlungen ausgeschnitten. Die Höhlungen arbeiten hier also mit Vertiefungen, die das Weiß der Wand ins Werk integrieren. Caravaggios Chiaroscuro ist hiermit zur Essenz gebracht worden. Vergleichen lässt sich die emphatische Bildsprache des Werkes im Übrigen erstaunlich gut mit Holzschnitten des Renaissance-Künstlers Ugo da Carpi.⁷ Das hier besprochene Werk agiert jedoch deutlich direkter. Neben der substanzialen Farbwahl ist etwa auch die Leinwand im Rohzustand belassen. Dort, wo sie nicht mit Nägeln fixiert ist, hebt sie sich sichtlich von der Wand ab, greift in den Raum, franst aus. Diese Bewegung des Bildträgers findet im dargestellten Motiv, genauer mit dem Fuß des Matthäus, eine Korrespondenz, scheint dieser doch ebenso plastisch hervorzuragen. Wald kopiert Caravaggio nicht einfach – derartige Unternehmungen fanden in den letzten Jahrzehnten unerwartete Konjunkturen.⁸ Seine Version ist vielmehr eine Transformation des Ursprungswerks, übersetzt in eine essentielle Bildsprache. Die Spuren der radikalen Behandlung des Bildträgers, wie etwa die Ausbleichungen durch das Chlor oder die zerschnittene Textur des Bildträgers, sind in Walds Fassung wesentlicher Bestandteil der Komposition. Die Erkennbarkeit der Spuren des Arbeitsprozesses funktioniert hier als visueller Verweis auf das Schicksal des Ursprungswerkes. Was durch den Kulturvandalismus des Zweiten Weltkriegs verbrannte, hebt Wald aus dem Dunkel.

Seharbeit

Erste Impulse zu Walds Kunst wurden hiermit gegeben, doch kann aber „das Erlebnis eines Kunstwerks [...] niemals durch die Schilderung zum

besitz werden. beschreibungen und analysen sind bestenfalls zelebrale wegbereiter [...]“⁹ Es gibt Eigenarten von Kunst, die eine persönliche Autopsie bedingen. Oberflächen der Materialien und Fakturen sind für Walds Werk etwa ebenso bedeutend wie die spontanen Assoziationen und Reaktionen der Betrachtenden. Derartige Qualitäten können mit Texten, wie diesem, nicht nachempfunden, aber angereichert werden. Die Korrespondenz zwischen Kunst und Text ist dynamisch, wobei der Rezipient letztlich die Leserichtung bestimmt.

- 1) László Moholy-Nagy: Von Material zu Architektur (Bauhausbücher, Bd. 14), München 1929, S. 7.
- 2) Ausstellung Sammlung + Gartenhaus am 25.11.2012 im Gartenhaus der Akademie der Bildenden Künste in München.
- 3) Kurt Kranz: Konstruktivismus – Ein Beitrag zur Zeitdimension und zum narrativen Aspekt, in: Kurt Kranz. Die Programmierung des Schönen, hg. v. Christian Hiller und Philipp Oswald, Ausst.-Kat. Bauhaus Dessau, Leipzig 2010, S. 10.
- 4) Moholy-Nagy 1929 (wie Anm. 1), S. 61ff.
- 5) Vgl. Céline Delavaux: Kunst, die Sie nie sehen werden: gestohlen, verschollen, zerstört, München u. a. 2012.
- 6) Walter Friedländer: Caravaggio Studies, Princeton 1955, S. 96.
- 7) Vgl. u.a. da Carpi *Diogenes*, in: In Farbe! Clair-obscur-Holzschnitte der Renaissance. Meisterwerke aus der Sammlung Georg Baselitz und der Albertina in Wien, hg. v. Achim Gnan, Ausst.-Kat. Albertina Wien, München 2013, S. 138ff.
- 8) Vgl. Antonella Perna und Altti Kuusamo: Caravaggio palaa. Discovering Caravaggio's colours, painter Antero Kahila's reconstruction of the lost St. Matthew and the Angel, Helsinki 2008.
- 9) Ebd., S. 7.







Maskerade – Die subtile Porträtmalerei von Yih-Han Wu

Ein Mann, der ewige Jugend besitzt und ein Porträt, das statt seiner altert: Im Roman *Das Bildnis des Dorian Gray* von Oscar Wilde (1890) wird der Alterungsprozess von Porträt und Porträtiertem umgekehrt und reflektiert somit eine sonst charakteristische Eigenschaft des Bildnisses. Es bannt das Gesicht einer Person zu einem bestimmten Moment ihres Lebens auf den Bildträger. Von da an sind die Gesichtszüge des Porträtierten für immer festgehalten, das Porträt ist ein ewiges Abbild dieses einen Zeitpunktes – während sich das echte, physische Gesicht des/der Porträtierten der Spuren der Zeit nicht erwehren kann. Im Bildnis dagegen scheint die Zeit still zu stehen. Auch in Yih-Han Wus Gemälden begegnet der Aspekt der Zeit. Sei es die abwartende Pose einer Figur, ein im Moment der Anspannung festgehaltener Ausdruck, fehlende Hinweise auf eine zeitliche Verortung der Situation oder auch die offensichtlich zeitintensive Technik ihrer Malerei – das Motiv Zeit scheint ihren Werken stets inhärent zu sein.

Die Gemälde von Wu sind nüchtern und ruhig. Immer gibt es nur eine Figur im Bild und nichts soll von ihr ablenken. Attribute, Hintergrund und Schattierungen sind auf ein Minimum reduziert, es wird kein Kontext geschaffen. Der Fokus liegt allein auf der abgebildeten Person, die sich zentral im Bildraum befindet. Seit kurzem befasst sie sich mit dem Sujet Kind. Dabei verniedlicht oder schönert sie ihre kindlichen Modelle nicht, sie begegnet ihnen auf Augenhöhe und mit großer Ernsthaftigkeit.

Die Beine des Mädchens baumeln vom viel zu großen Sessel in der Luft (Abb. 3). Das Sitzmöbel dient hauptsächlich dazu, das Mädchen in den Vordergrund zu rücken und durch seine Dominanz im Bildraum die Kleinheit des Kindes hervorzuheben. Das Mädchen sitzt darauf, still, abwartend, die linke Hand auf der Lehne abgestützt, die Augen fokussiert auf ein unbestimmtes Ziel außerhalb des Bildes. Kleid und Schal sind in Blau gehalten, Weste, Strümpfe und Schuhe in Rubinrot. Nicht zufällig erinnern Komposition und die herrschaftlich konnotierten Farben an die ikonographische Tradition eines Thronbildes.¹ Mit reduzierten Bildmitteln und ohne Attribute schafft es Wu, diese Assoziation zu wecken. Das monumental im Bild stehende Sitzmöbel, das die kleine ‚Herrscherin‘ präsentiert, reicht hierfür völlig aus. Verstärkt wird die Assoziation noch bei dem Mädchen mit dem Haarreifen, der an ein Diadem erinnert. Es thront mit ausgebreiteten Armen frontal auf einem Polstersessel. Die Tradition, Kinder in Erwachsenenrollen zu zeigen, weist weit zurück in die Kunstgeschichte. So war es in der Renaissance üblich, Kinder als kleine Erwachsene zu malen, beziehungsweise in der Rolle, die sie später als Erwachsene einmal ausfüllen sollten. Insbesondere kindliche Thronfolgerinnen und Thronfolger sollten bereits im Kindesalter als vollwertige und ernstzunehmende Staatsoberhäupter wahrgenommen werden.² Der Gesichtsausdruck der Mädchen und Jungen variiert von desinteressiert bis misstrauisch. Keines der Kinder dieser Serie macht den Eindruck, als würde es gerne so posieren. Fast scheint es, als würden sie nur auf ein Zeichen warten, bei dem sie sich mit beiden Händen abstoßen und von der Sitzfläche gleiten wollten. Zeit ist relativ: Für kleine Kinder, die still sitzen und posieren müssen, erscheint sie unendlich lange. „Der vorzügliche Darstellungsmodus der Kindheit ist die Bewegung, also das Gegenteil der Stillsetzung im Bild“³, stellte Andreas Beyer auch schon für die

Kinderdarstellungen der Renaissance fest. Wu zeigt zwar nicht explizit die Bewegung, aber indem sie die Warte- oder Erwartungshaltung der Kinder thematisiert, impliziert sie auch deren Bewegungsdrang.

Das Kinderporträt hat sich seit der Renaissance vom Adelsbildnis emanzipiert und war auch in den 1920er Jahren noch ein wichtiges Thema. Besonders die Kinderbildnisse der Neuen Sachlichkeit scheinen Wus Gemälde zu präfigurieren: Kühle, Eleganz, perspektivische Verzerrungen und ein starker Fokus auf realistische Wiedergabe sind ihnen eigen. Das Interesse für Feinmalerei teilt sie mit den Neusachlichen, die sich maltechnisch auf die Ölmalerei der Renaissance beriefen. Auch Wu setzt sich intensiv mit der europäischen Renaissance auseinander. Ihre Technik hat sie mit Akribie und Ausdauer von den alten Meistern wie Lucas Cranach d.Ä. und Hans Holbein d.J. adaptiert. Sie erlernte die aufwändige Lasurmalerei und setzt sie nun in ihren Bildern virtuos ein. Ein wichtiger Vorgang, der maßgeblich das Erscheinungsbild der Figuren verantwortet, ist bei ihren Bildern die Untermalung der Hautpartien. Yih-Han Wu verwendet einen grauen Grundton, um die Haut plastisch zu modellieren. Es entsteht eine sogenannte Grisaille, die aufgrund ihrer monochromen Farbigkeit auf reiner Schattenwirkung basiert. Diese farblose Untermalung sorgt für das spätere porzellanartige Aussehen der Haut. Am Ende des Malprozesses sind alle Spuren der Künstlerin vollständig getilgt, es bleiben keine Pinselspuren, die Oberfläche bleibt völlig ebenmäßig; nichts lässt mehr Rückschlüsse auf den Entstehungsprozess zu. Die Künstlerin eliminiert sich selbst komplett aus der Bildoberfläche. Diese Tilgung des Künstlers aus dem Malprozess war unter anderem ein typisches Stilelement in der Malerei der Neuen Sachlichkeit.⁴ Auch weitere Aspekte in Wus Malerei erinnern an diese Kunstströmung, wie die kühle Eleganz, die die Bilder ausstrahlen, die Betonung der Fläche und die damit verbundene Reduktion der Räumlichkeit. Sie sind gewissermaßen „neoneusachlich“. Insbesondere zum Magischen Realismus weisen sie Parallelen auf: Die Wirklichkeitsnähe der Szenarien wird durch wirklichkeitsfremde Elemente gebrochen. So tauchen perspektivische Brüche im Bild auf: Obwohl die Sessel aus einer abwechselnd starken Aufsicht gemalt sind, geht der Blick auf die Kinder nicht hinab, sondern sie bleiben stets auf Augenhöhe der BetrachterInnen. Doch im Gegensatz zum Surrealismus, in welchem realitätsfremde Elemente in die Bilder integriert werden, ist es im Magischen Realismus so, dass Geheimnisvolles nicht direkt in die Bilder integriert sondern nur implizit angedeutet wird.⁵

„Wenngleich der Blick der Erwachsenen auf Kind und Kindheit in den letzten 300 Jahren grundlegenden Änderungen unterworfen war, werden Kinder in der bildenden Kunst bis heute als kleine Erwachsene dargestellt – wenn auch aus unterschiedlichen Beweggründen.“⁶ Im Laufe der Zeit hat sich das Kinderporträt zwar so weit verändert, dass Kinder nun grundsätzlich als bildwürdig gelten, doch ihr Darstellungsmodus als unfertige Erwachsene ist immer noch präsent. In Yih-Han Wus jüngster Serie *Kleine Erwachsene* (Abb. 2) stehen uns erneut Kinder gegenüber – Kinder, die Rollen spielen. Sie verharren vor monochromen Hintergründen und warten auf eine Reaktion ihres Gegenübers. Gestik und Pose wirken wie die eines Erwachsenen: Sie werfen einen Blick über die Schulter oder vergraben

eine Hand lässig in der Sakkotasche. Doch die Unstimmigkeiten zwischen Haltung, Kleidung und den Figuren sind nicht zu übersehen. Das Sakko des einen Jungen reicht bis über die Knie, die Anzughose fehlt; ein anderer Junge hat ein bunt gemustertes Kleidchen an, das vorne sowie am Rücken absteht. Etwas ratlos blickt er aus dem Bild. Die Ringelsöckchen symbolisieren Kindlichkeit, Sakko und Kleid hingegen entstammen der Welt der Erwachsenen. Die erste Vermutung, es handele sich um spielende Kinder, die aus Neugierde die Kleidung ihrer Eltern tragen, stellt sich schnell als Trugschluss heraus. Weshalb deutet nichts darauf hin, dass es sich um ein Spiel handelt? Es sieht nicht so aus, als hätten sie sich diese Kleidung aus freien Stücken angezogen – und es macht auch nicht den Eindruck, als würden sie sich in ihrer Rolle wohl fühlen. Handelt es sich hier um eine subtile Kritik der Künstlerin daran, dass sich die Zeitspanne der Kindheit tendenziell verringert? Das „Verschwimmen der Grenzen zwischen Kindheit und Erwachsensein“⁷ ist keine exklusive Beobachtung von Wu, wurde es doch schon in den 1980er Jahren wahrgenommen. Simultan zeigt die Künstlerin zwei aufeinanderfolgende Zeitabschnitte: Die Kindheit und zugleich die den Kindern zugeordnete Rolle als spätere Erwachsene. Selbst die Posen haben die Kinder von Erwachsenen übernommen, die ihnen nicht nur durch ihre eigene Lebenswirklichkeit, sondern vor allem durch die Medien bekannt sein dürften. Aufgrund des medial vermittelten Idealbildes von Frauen und Männern liegt es nahe, dass Kinder „[...] unter dem Einfluss von Film und Werbung beginnen, sich selbst wie Erwachsene zu geben und darzustellen – wohl stets auf der Suche nach einem eigenen Geschlechter- und Rollenverständnis.“⁸ Eben diese Rollenverständnisse werden auch in Wus Serie verhandelt. Dabei stellt sich die Frage, inwiefern es sich bei dieser Serie überhaupt noch um Porträts handelt. Zwar lässt sich durchaus physiognomische Ähnlichkeit konstatieren, doch ist eine Absenz an Individualität auffällig. Ihre Kleidung, die nur Verkleidung ist, die eingeübte Pose – es fällt schwer, das individuell Charakteristische der Kinder zu identifizieren. Die Kinder bleiben anonym, symbolisch und symptomatisch für die Zeit, in der sie aufwachsen. Ähnlich den „unselbständigen“⁹ Porträts der Neuen Sachlichkeit interessiert der/die Porträtierte „nicht als dieser eine bestimmte Mensch, nicht in seiner personalen Identität und individuellen Eigenart, als er selbst, [...] sondern er interessiert erst als Vertreter eines Standes, eines Berufes, einer gesellschaftlichen Kategorie.“¹⁰ Verstärkt wird diese Auffassung noch durch das serielle Arbeiten der Künstlerin: Die Figuren sind augenscheinlich gar nicht dazu gedacht, alleine für sich zu bestehen. Die starke Formalisierung der Komposition mit der stets horizontalen Teilung des Hintergrundes verdeutlicht dies. Zu den inhaltlichen Diskrepanzen kommen auch malerische. Während die bunt gemusterte Kleidung noch in der kleinsten Falte detailgetreu wiedergegeben ist, erscheint der Hintergrund unerwartet schlicht. In ihm sind jedoch nicht wie im Vordergrund sämtliche Spuren des Malprozesses eliminiert. Vielmehr kommt durch vertikal herablaufende Farbüberschüsse das vermeintlich Zufällige ins Bild. Dieser Gegensatz zwischen Vorder- und Hintergrund, Absicht und Zufall bewirkt, dass die Figur im Bildraum isoliert ist, sie hat keinerlei Bezug zu ihrer Umwelt. Sie scheint wie in die Szene hineingefügt – kaum ein Schattenwurf verortet sie auf dem Boden. Diese radikale Inszenierung wirkt befremdend. Die *Kleinen Erwachsenen* entpuppen sich schließlich als Maskerade, sowohl im wörtlichen als auch im metaphorischen Sinne. Nicht nur, weil sie verkleidet sind, sondern auch, weil sie nicht ihre wahren Gesichter zeigen. Statt ihrer tragen sie eine Maske, die sie für das Spielen der ihnen zugeteilten Rolle brauchen: „sua cuique persona“¹¹.



In ihren jüngsten Arbeiten geht die Künstlerin noch einen Schritt weiter: Aus den unbewegten, schwer zu interpretierenden, maskenhaften Gesichtern werden nun verlorene Profile (Abb. 1). Vor einem schwarzen Hintergrund taucht eine helle Fläche auf. Ihr Umriss ist teils scharf konturiert, teils federleicht flimmernd. Schwarze Stoffe werden zu schwarzen Haaren, welche eins werden mit dem Hintergrund. Die Person im Bild wendet sich von ihrem Gegenüber ab. Es gibt kein Gesicht mehr, das gesehen, identifiziert oder interpretiert werden könnte. Nur noch einzelne Hinweise gibt die Künstlerin an die Hand, doch sie verklären mehr, als sie erklären. „Das Gesicht, das Motiv aller Porträts, ist [...] inflationär geworden und deswegen auch billig zu haben.“¹² Dieser Tendenz wirkt Wu entgegen, indem sie uns das vorenthält, was so ubiquitär und selbstverständlich erscheint. In Zeiten einer „facialen Gesellschaft“¹³, in der die Bildersuche im Internet zu beinahe jeder Person auch ein Gesicht parat hat, wird ihre reaktionär anmutende Antwort für die RezipientInnen zur Herausforderung.

In Yih-Han Wus unaufgeregten Porträts scheint die Zeit wie für einen Moment eingefroren. Die Situationen wirken deshalb ein wenig befremdlich und unwirklich, so als ob sie in einem luftleeren Raum spielten. Die Stille der Kompositionen ist geradezu spürbar. Feine Brüche in der Perspektive und in der Malweise verweisen darauf, dass auch jenseits der Oberfläche einige Dinge nicht ganz stimmig sind. Porträts werden erst zur Maske und nach dieser Erkenntnis schließlich zur Maskerade. Doch auch diese legt nur offen, dass hinter ihr mehr steckt, als es auf den ersten Blick scheint. Am Ende ist es wieder Dorian Gray, der in den Sinn kommt: Früher oder später wird auch er demaskiert. Es ist nur eine Frage der Zeit.

- 1) Vgl. Franz Matsche: Monarchie, in: Uwe Fleckner, Martin Warnke u. a. (Hg.): Handbuch der politischen Ikonographie, Bd. 2: Imperator bis Zwerg, München 2011, S. 157–165, hier S. 157f.
- 2) Vgl. Katharina Henkel: „Die Natur will, daß Kinder Kinder sind, bevor sie zum Erwachsenen werden.“ Das Kind als kleiner Erwachsener im Spiegel der Jahrhunderte, in: Künstlerkinder – von Runge bis Richter, von Dix bis Picasso, hg. v. Frank Schmidt, Ausst.-Kat. Kunsthalle Emden, Emden, Bielefeld 2012, S. 32–41, hier S. 34.
- 3) Andreas Beyer: Holbeins Kinder. Zur Wahrnehmung und Konstruktion kindlicher Wirklichkeit in der Malerei der Renaissance, in: Klaus Bergdolt u. a. (Hg.): Das Kind in der Renaissance (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, Bd. 25), Wiesbaden 2008, S. 239–268, hier S. 249.
- 4) Wieland Schmied: Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918–1933, Hannover 1969, S. 26.
- 5) Vgl. Franz Roh: Nachexpressionismus, Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei, Leipzig 1925, o. S.
- 6) Henkel 2012 (wie Anm. 2), S. 33.
- 7) Hans-Peter Wipplinger: Eine kleine Geschichte der Kindheit, in: Von Engeln und Bengeln. 400 Jahre Kinder im Portrait, hg. v. Hans-Peter Wipplinger, Ausst.-Kat. Kunsthalle Krems, Krems 2011, S. 9–15, hier S. 15.
- 8) Henkel 2012 (wie Anm. 2), hier S. 38.
- 9) Jutta Hülsewig-Johnen: Wie im richtigen Leben? Überlegungen zum Porträt der Neuen Sachlichkeit, in: Neue Sachlichkeit – Magischer Realismus, hg. v. Jutta Hülsewig-Johnen, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 1990, S. 8–24, hier S. 19.
- 10) Ebd., S. 19.
- 11) Hans Belting: Faces. Eine Geschichte des Gesichts, München 2013, S. 121.
- 12) Ebd., S. 118.
- 13) Ebd., S. 214ff.



Irma Petraityte-Luksiene

„Maler und Lackierer und Kurator. Der Künstler ist alles.“

Ein Gespräch mit Studierenden der Klasse Anke Doberauer

An einem Mittwochvormittag im Dezember 2013 traf ich mich mit Brigitte Stenzel (32), Uli Ball (25), Yih-Han Wu (31) und Adrian Wald (27) im Atelier der Klasse Anke Doberauer an der Akademie der Bildenden Künste [AdBK]. Wir sprachen über ihre künstlerische Ausbildung, die Akademie als Arbeitsort, die Bedeutung malerischen Handwerks in der Gegenwart sowie über mögliche Zukunftsperspektiven.

Warum habt ihr euch für die Klasse von Anke Doberauer entschieden? Was ist das Charakteristische für eure Klasse und inwieweit hilft die Klasse, eure künstlerische Positionen zu entfalten?

Brigitte: Ich bin mit meiner Bewerbung in letzter Sekunde durch eine Reihe glücklicher Ereignisse und ohne bewusste Entscheidung in diese Klasse geraten. Aber ich hätte mich wohl auch bewusst für diese Klasse entschieden, weil Anke Doberauer 2006 noch die einzige figurative Malerin an der AdBK gewesen ist.

Uli: Ich habe mich spontan beworben. Ich kannte in der Akademie fast gar nichts, eigentlich bloß die Malerei und keine Skulptur, keine Medienkunst. Ich hatte Mappenbesprechungen bei Anke Doberauer und Günther Förg, beide wollten mich und ich habe mich für Anke entschieden, weil ich ihre Position interessanter fand.

Yih-Han: Ich studierte vorher in Münster. Den Hochschulwechsel fand ich gut, und auf Ankes Website habe ich gesehen, dass es sich um figurative Malerei handelt. So habe ich mich entschieden, hierher zu kommen.

Adrian: Ich schätze die Malerei von Anke sehr, das hat mich überzeugt.

Was ist für euch ein idealer Arbeitsraum?

Brigitte: Hier ist es ziemlich optimal: hohe Räume, große Fenster, gutes Licht. Es ist nur ein bisschen eng. Wichtig ist auch, mit welchen Leuten man zusammen im Raum arbeitet.

Uli: Mir gefällt es hier gut, zusammen mit Brigitte und Adrian. An sich kann ich überall arbeiten, also im Zug, in kleinen Räumen, in der Natur. Aber ich brauche für meine Installationen gute Arbeitsräume. Wenn sie nicht gut sind, muss ich sie mir passend machen.

Adrian: Ein amerikanischer Flugzeugträger wäre optimal.

Yih-Han: Für mich ist es nicht so günstig, hier zu arbeiten. Es ist hier sehr eng, zu viele Leute. Aus diesem Grund arbeite ich zu Hause: alleine, isoliert und einsam.

Wie wichtig ist die Akademie als Arbeitsort? Ist das ein Ort der Konzentration und Arbeit oder des Austauschs und der Inspiration?

Adrian: Es trifft beides zu.

Uli: Es kann aber genau das Gegenteil sein: ein Ort der Konzentration oder ein Ort des Versumpfens.



Entwickeln sich in einem engen Arbeitsraum, einem Atelier der Kunstakademie, Wechselwirkungen zwischen den künstlerischen Positionen?

Brigitte: Für mich kann ich die Frage mit „ja“ beantworten. Gespräche über die Kunst oder Künstlerpositionen beeinflussen natürlich sehr stark, ebenso kann man auch die Einflüsse von außen nicht einfach ausblenden.

Adrian: Es kann aber auch sehr fruchtbar sein. Ich stelle bei mir fest, dass sich da schon was verändert, je nachdem, mit wem ich im Raum arbeite und was ich sehe. Das beeinflusst mich und das ist auch gut so. Vorausgesetzt, man arbeitet mit interessanten Leuten.

Brigitte: Man muss sich darauf konzentrieren, was man selber macht und stets reflektieren, woher das kommt.

Uli: Einflüsse können auch sehr gut sein. Ich habe mit anderen Künstlern an Gemeinschaftsprojekten gearbeitet. Das sind oft sehr nützliche Kooperationen. Man muss selbst ein bisschen Autonomie abgeben, gewinnt aber auch sehr viel für die eigene Arbeit, die trotzdem autonom bleiben sollte.

Wie versteht ihr euch als Klasse, als Team?

Brigitte: Wir sind kein Team. Jeder steht für sich und die Gemeinsamkeit besteht darin, dass wir in der Klasse Doberauer studieren. Ich sehe mich hier als individuelle Künstlerin.

Adrian: Ich würde sagen, dass es in der Klasse nicht so etwas wie Konkurrenzkampf gibt. Zum größten Teil herrscht bei uns ein freundlicher Umgang.

Welche Fragen sind für euch zentral?

Adrian: Was ist ein Bild und wo ist das Bier?

Brigitte: Und wer geht zur Oma?

(bei der so genannten Inhaberin des akademienahen „Kurfürstenüberls“ lassen sich auch nach Ladenschluss noch Getränke kaufen - Anm. d. Red.)

Und bezogen auf eure Kunst?

Uli: Manchmal gibt es nicht mal eine Frage und auch keine Antworten, sondern bloß einen Prozess, den ich erlebe und gestalte. Schließlich gibt es eine Arbeit, die im Raum steht und die nah an eine Antwort herankommt, aber eine Frage war vielleicht nicht einmal da.

Brigitte: Ich sehe es ähnlich wie Uli. Ich gehe kaum mit einer zentralen Frage an die Arbeit heran und denke nicht, eine solche müsste beantwortet werden. Dennoch gibt es Fragen, die ich mir permanent stelle, wie: Warum mache ich das?

Adrian: Es gibt Fragen, mit denen wir uns alle beschäftigen: Was ist die Wirklichkeit, was ist der Mensch? Das sind tiefe Fragen, mit denen beschäftige ich mich als Mensch und auch als Künstler.

Uli: Diese Fragen, die Adrian angedeutet hat, dürfen aber nicht so konkret gestellt sein. Ich glaube, dass sich dann die Gefahr ergibt, nur eine Antwort geben zu wollen und die Arbeit dabei furchtbar plakativ wird. Was interessiert mich eine plakative Antwort, die ich nicht einmal geben kann? Es wird bloß eine schlechte Antwort sein. Deswegen glaube ich, dass dieser Prozess so wichtig ist wie dieses Diffuse und Unkonkrete. Auch wenn manche KünstlerInnen von sich behaupten, es gäbe eine

zentrale Frage, möchte ich das bezweifeln. Wir müssen keine Antworten liefern, das ist unser Glück.

Wie wichtig ist das technische Wissen oder das malerische Handwerk? Ist es relevant, sich davon lösen zu können?

Brigitte: Pinsel und Farbqualität, die Vorbereitung der Leinwand sind fundamental. Wenn ich das im Griff habe, kann ich das Tun besser kontrollieren und handhaben. Ich muss schon die technischen Voraussetzungen haben, um das, was ich will, auf die Leinwand bringen zu können. Das ist wie beim Fahrradfahren: Mit einem kaputten Rad macht es doch auch keinen Spaß!

Adrian: Bei meiner Arbeit geht es unbedingt auch um das Material und insofern ist das technische Wissen wichtig. Ich beschäftige mich mit der Frage, was ein Bild ist, woraus es gemacht ist, was seine einzelnen Bestandteile sind, wie sie sich zusammensetzen. Das ist essenziell.

Uli: Ich kenne viele Techniken. Angefangen habe ich mit der Malerei und mich dann mit Kunststoff, Gips und anderen Materialien auseinandergesetzt. Und es ist immer gut, für sich selbst ein bestimmtes Niveau zu erreichen, bei dem ich das Gefühl habe, ich könnte auch anderen etwas weitergeben. Manchmal ist es aber gut, diesen ganzen technischen Ballast von sich zu werfen und einfach das Material sprechen zu lassen. Aus den größten Fehlern werden die größten Entdeckungen. Trotzdem sollte man das Handwerk im Hintergrund als Repertoire haben.

Brigitte: Die Freiheit besteht in der Beherrschung der Mittel! Abgesehen davon, dass Freiheit gar nicht existiert.

Uli: Ich glaube, es kann auch manchmal keine Freiheit sein. Du magst alles drauf haben und gerade deswegen bist du gefangen. In früheren Semestern wäre es doch gut, sich mal von dem Wissen zu entfernen und einfach blind etwas auszuprobieren. Vielleicht ist das Experiment auch eine Technik.

Yih-Han: Ich bin der gleichen Meinung wie Brigitte. Die Technik ist schon sehr wichtig, aber die Gedanken und die Idee ebenso. Die Techniken werden unsere Ideen unterstützen und präzise zeigen, was wir denken. Die erste Stelle würde ich aber den Gedanken geben.

Die Klasse legt viel Wert auf die Ausstellungsformate und auf die Qualität der Ausstellungsauftritte. Wie bedeutend ist dabei die Interaktivität mit dem Publikum?

Uli: Die Interaktivität ergibt sich hinterher. Meine Arbeit sind Installationen, die sich auf den Raum beziehen. Hierbei wird natürlich das Publikum, jeder Mensch, der kommt, miteinbezogen. Und dann sind auch schon die Fragen wichtig, wer kommt, wie groß er oder sie ist und was passiert, wenn ein Kind meine Arbeit anschaut. Das sind die Fragen, die ich mir stelle.

Adrian: Meine giftigen Bilder interagieren mit dem Publikum. Der Betrachter merkt irgendwann, dass sie giftig sind. Auch mein Schiebebild funktioniert erst, wenn man es benutzt. Die Reaktionen sind spannend.

Brigitte: Anlässlich der Jahresausstellung diskutieren wir immer die Präsentation der Arbeiten und überlegen neue Kontexte, dass es nicht immer zu einer langweiligen White-Cube-Ausstellung kommt. Es ist nicht ohne Belang, von welchem Teller man isst.

Wie funktioniert die künstlerische Ausbildung alltäglich?

Brigitte: Gucken und nachdenken. Die Akademie ist sehr frei und unerschulisch. Jeder ist auf sich allein gestellt, hat aber ein großes Spektrum an Möglichkeiten. Zum Beispiel Werkstätten oder theoretische Seminare, wie Kunstgeschichte oder Philosophie. Jeder muss seinen Alltag selbst gestalten: Ob man in die Bibliothek geht oder Bier trinkt.

Adrian: Auf jeden Fall hat die Brigitte immer Recht. Ein wichtiger Teil der akademischen Ausbildung sind aber auch die Klassenbesprechungen, bei denen wir komprimiertes Feedback bekommen.

Brigitte: Stimmt, richtig. Als Hobbymaler habe ich eben nicht diese spezielle Möglichkeit des Austauschs mit Leuten gleichen Interesses.

Uli: Das Angebot der Akademie ist in den letzten Jahren stärker geworden. Es gibt zum Beispiel auch Gastprofessoren wie Nairy Baghramian und Ceal Floyer, deren Klassen ich besucht habe und was mir sehr viel gebracht hat. Es ist wichtig, nicht nur in der eigenen Klasse zu sein, sondern sich auszutauschen, und von verschiedenen Seiten Meinungen einzuholen, die dann förderlich für die Arbeit sind.

Yih-Han: Ich finde, hier ist es schon sehr frei. Ich habe vorher zwei Jahre in Münster studiert. Dort ist das Studium ganz anders. Man muss jedes Semester Hausarbeiten schreiben und Seminarscheine machen. Hier habe ich mehr Zeit für mich selbst.

Die Malerei wurde immer wieder totgesagt und hat immer wieder Renaissance erlebt. Beeinflussen euch Kommentare zum Stellenwert der Malerei?

Brigitte: Man hat sich ja schon entschieden, Malerei zu machen. Eine Renaissance der Malerei darf man nicht überschätzen, doch auch in Zeiten der digitalen Medien, der Fotografie existiert die Malerei – immer! Das stelle ich gar nicht in Frage.

Adrian: Ich denke die Frage beantwortet sich schon fast selbst.

Wie wichtig ist es für euch, in Ausstellungen zu gehen, andere künstlerische Positionen kennenzulernen? Habt ihr Vorbilder?

Adrian: Ich weiß nicht, ob das wirklich interessant ist, aber Künstler, die ich schätze, sind Sigmar Polke, Martin Kippenberger oder Christoph Schlingensief.

Yih-Han: Das ist auch der Grund, warum ich hier in Deutschland bin, also Gerhard Richter, Anselm Kiefer, Otto Dix, Joseph Beuys.

Brigitte: Ausstellungsbesuche gehören zur Ausbildung.

Uli: Bei mir zum Leben.

Brigitte: Und ich würde nicht „Vorbilder“ sagen, sondern Künstler, die inspirierend wirken. Vorbild ist eher, wen oder was man nachahmt. Es kann ja auch sein, dass mir ein Künstler sehr zusagt, selbst wenn er ganz anders arbeitet. Er muss nicht unbedingt ein Vorbild sein in dem Sinne, dass ich genauso malen will wie er. Sondern mich interessiert vielleicht eher seine Herangehensweise, wie er etwas gestaltet, was er macht. Ich liebe Albrecht Dürer, aber ich schätze auch Jonathan Meese.

Kann man heutzutage noch über „Schulen“ (wie die Leipziger Schule) sprechen?

Adrian: Solche Begriffe werden von den Medien propagiert.

Uli: Das sind die Marketingstrategien, und ich weiß nicht, was ich damit zu tun habe.

Welche Perspektive wünscht ihr euch in der künstlerischen Ausbildung?

Uli: Die Vogelperspektive, dass man einen großen Überblick über alle Möglichkeiten gewinnt.

Adrian: Die Einfluchtpunktperspektive.

Brigitte: Die Freiheit, die in der Akademie herrscht, muss bestehen bleiben und es darf kein Bachelor- und Mastersystem eingeführt werden!

Braucht ihr spezielle Methoden, um euch auf dem Kunstmarkt zu etablieren?

Uli: Sehr viele, aber die verrate ich natürlich nicht.

Wie bedeutend ist die akademische Ausbildung für euren Lebensweg?

Adrian: Ich denke, es beeinflusst den Lebensweg, wenn man gut aussieht.

Was sind die Zukunftsperspektiven für junge MalerInnen? Was erhofft ihr Euch?

Brigitte: Eine rosige und güldene Zukunft.

Sind KünstlerInnen die besseren KuratorInnen?

Uli: Manche KünstlerInnen verstehen sich als KuratorInnen und das ist wieder eine künstlerische Arbeit, diese kuratorische Tätigkeit, die sie leisten. Aber auf der anderen Seite gibt es KuratorInnen, die zum Beispiel für ein Museum arbeiten und sich eben nicht als Künstler verstehen. Ich kann auch selber über das Kuratieren meiner eigenen Objekte sprechen, aber ich bin jedenfalls kein reiner Kurator.

Adrian: Maler und Lackierer und Kurator. Der Künstler ist alles.

Uli: Ja, als Künstler kannst du alles sein, aber der Kurator einer Sammlung ist nicht unbedingt ein Künstler.

Ich danke für das Gespräch.

Projekte der Klasse Anke Doberauer 2010–2013

Auf den folgenden Seiten stellen wir eine Auswahl der Ausstellungen vor, welche die Klasse unter der Leitung von Anke Doberauer alljährlich realisiert. Die Ausstellungskonzepte der Klasse für die Jahresausstellungen der Akademie werden gemeinsam in der Gruppe erarbeitet. Dabei besteht die Schwierigkeit darin, für die immer gleichen Räume eine jeweils neue Präsentationsform für Tafelmalerei zu finden, die eine Ausstellung individueller Arbeiten erlaubt, ohne diese visuell und konzeptuell zu erschlagen, dennoch prägnant und wiedererkennbar ist.

Für die Jahresausstellung 2010, der ersten in meiner Funktion als Assistentin, entschieden wir uns für die visuelle Verbindung der beiden benachbarten Atelierräume der Klasse durch eine neongelb strahlende Wandmalerei auf den jeweiligen Fensterwänden. Das polnische *Żółty* bedeutet Gelb oder Gold.

Kalter Hund, 2011, entdeckte den Fußboden als Präsentationsfläche. Eine dreidimensional wirkende Malerei auf dem Boden des einen und die leuchtend roten Punkte der aufblasbaren Hocker auf dem weißen Boden des anderen Ateliers verwandelten die Räume in betretbare Gemälde.

Rot, 2012, färbte das durch eine Fensterfolie eintretende Licht blutrot. Die schwärzlich erscheinenden Gemälde konnten mittels leistungsfähiger Taschenlampen von den so zu Akteuren gewordenen Besuchern einzeln entdeckt werden. Das Ausstellungsganze aber erschien in verfälschten Farben, die sich durch die Gewöhnung der Augen an das rote Licht ständig wandelten.

2013 hinterfragte *Schaumolweiß*, ein Lorient-Zitat aufgreifend, Prinzipien der Ausstellungsästhetik. Die perspektivisch in den Raum projizierte Bodenfläche des Ateliers, in einem „weißeren“ Weiß gestrichen als der Rest, stand für den White Cube. Sie war zugleich Bild und Ort. Gemälde wurden nur außerhalb dieser weißen Boden- und Wandmalerei präsentiert. Um sie zu betrachten musste der Besucher die weiße Fläche betreten und wurde selbst zum Ausstellungsobjekt.

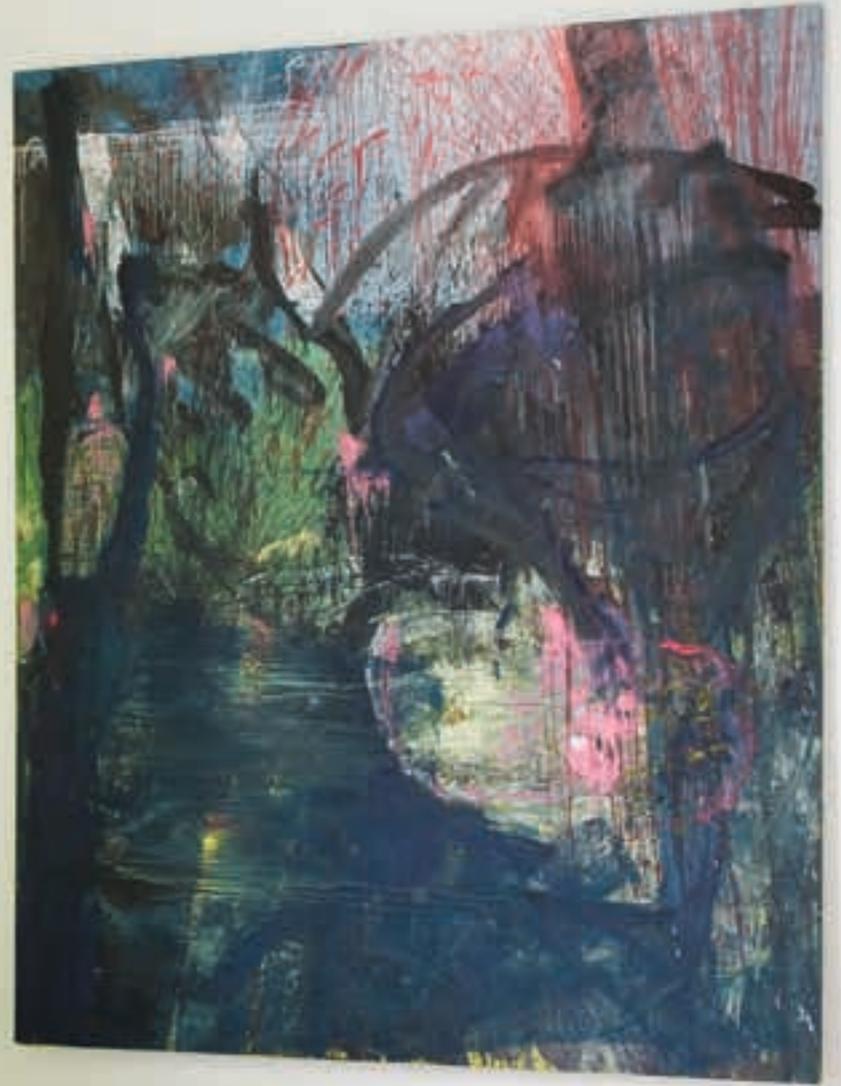
Den Abschluss einer zweijährigen Kooperation mit Caroline Bachmann und ihren Studentinnen der HEAD Genf bildete 2012 die Ausstellung *Bonjour Monsieur Duchamp!* im Kunstpavillon im Alten Botanischen Garten in München. Im Jubiläumsjahr von Marcel Duchamps Münchener Aufenthalt, welcher ihn 1912 zum Aufgeben der Malerei veranlasst haben soll, widmeten wir ihm, frei nach Courbet, eine Malereiausstellung. Anlass und Inspiration war sein letztes Werk *Étant donnés: 1° La chute d'eau 2° Le gaz d'éclairage*, in dem er wieder zu einem darstellerischen Realismus zurückfand. Den titelgebenden Wasserfall hatte er in Chexbres am Genfer See fotografiert, wo wir 2011 mit Studierenden beider Hochschulen einen Workshop abhielten, der im folgenden Jahr in München fortgeführt wurde.

Mit *Ausstellungsmacher*, 2014, präsentierten wir eingangs die erste Ausstellung des Projekts *Dioskuren*. Anlässlich der zweiten Schau dieser Kooperation erscheint der vorliegende Katalog.





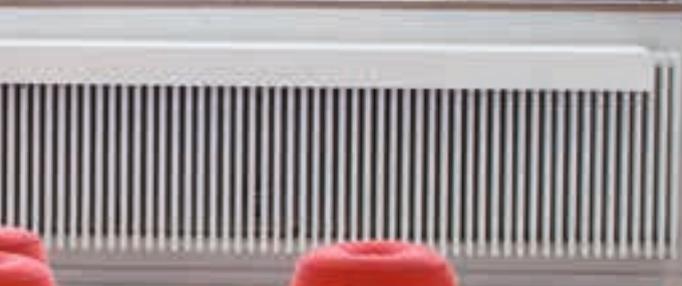




























FORE
STAY



ARTS
CENTRE









Bonjour Monsieur Duchamp! | Violaine Hayoz, Lydia Thomas, Sara Gassmann, Sofie Schubert, Hanne Kroll, Martin Blumöhr, Uli Ball (Installation, Außenfassade des Kunstpavillons).

Kurzbiografien

Studium / Diplom Freie Malerei | Akademie der Bildenden Künste München bei Prof. Anke Doberauer [AdBK]

Blanca Amorós

*1990 in Elche (Spanien)
seit 2013 Studium AdBK
2008–13 UP Valencia, Master Kunst

www.blancaamoros.com



Uli Ball

*1988 in München
seit 2008 Studium AdBK
2012/13 Projekt-Semester bei Manfred Pernice

www.flachware.de/uli-ball



Jiyun Cheon

*1981 in Anyang, Südkorea
seit 2008 Studium AdBK
2006–08 ENSAPC Paris Cergy, Master Kunst

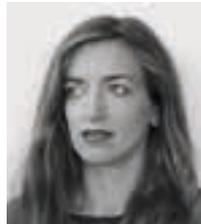
www.jiyuncheon.com



Stefanie Hubner

*1985 in Bonn
2008–14 AdBK, Diplom
2007–08 FH Ottersberg, Freie Malerei

www.malerei-hubner.de



Hanne Kroll

*1980 in Starnberg
seit 2007 Studium AdBK, Meisterschülerin
2010 AdBK Nürnberg, Gaststudium bei R. Fleck

www.flachware.de/hanne-kroll



Studium Kunstgeschichte | Ludwig-Maximilians-Universität München bei Prof. Dr. Burcu Dogramaci [LMU]

Claudia Leonore Kreile

*1984 in München
seit 2013 Studium LMU, Master
sowie Bachelor Kunstpädagogik
2008/09 Ecole du Louvre, Paris (Frankreich),
Gaststudium



Sophia Plaas

*1988 in Augsburg
seit 2013 Studium LMU, Master
2011/12 UdSF Florenz (Italien), Gaststudium



Sarah Louisa Henn

*1989 in Köln
seit 2013 Studium LMU, Master
2009–13 LMU, Bachelor Kunstgeschichte



Anna Härdtlein

*1986 in Starnberg
seit 2008 Studium LMU, Magister



Karolin Nirschl

*1988 in Regensburg
seit 2012 Studium LMU, Master
2009–12 LMU, Bachelor Kunstgeschichte



Studium / Diplom Freie Malerei | Akademie der Bildenden Künste München bei Prof. Anke Doberauer [AdBK]

Analía Martínez

*1986 in Buenos Aires (Argentinien)
seit 2010 Studium AdBK
2005–10 CU Madrid, Diplom Kunst

www.analiarmartinez.de



Ana Pusica

*1982 in Valjevo (Serbien)
seit 2009 Studium AdBK

www.ana-pusica.com



Manuel Rumpf

*1987 in München
2007–14 AdBK, Diplom / Meisterschüler
2006–09 Ausbildung Kommunikationsdesign

www.flachware.de/manuel-rumpf



Antoinette von Saurma

*1962 in Gochaganas (Namibia)
seit 2010 Studium AdBK
1978–81 Univ. Johannesburg, Diplom Kunst

www.antoINETte-von-saurma.de



Ivan Schmidt

*1984 in Kiew (Ukraine)
2005–14 AdBK, Diplom / Meisterschüler

www.ivanschmidt.de



Studium Kunstgeschichte | Ludwig-Maximilians-Universität München bei Prof. Dr. Burcu Dogramaci [LMU]

Sarah Kremser

*1988 in Stuttgart
seit 2012 Studium LMU, Master
2008–12 Univ. Stuttgart, Bachelor Kunst-
geschichte



Mira Naß

*1989 in Schwäbisch Hall
seit 2013 Studium LMU, Master
2011/12 UdSF Florenz (Italien), Gaststudium



Katharina Rost

*1986 in Würzburg
seit 2012 Studium LMU Master
2008–12 Univ. Regensburg, Bachelor Kunst-
geschichte und Klassische Archäologie



Iris Nocker

*1988 in Brixen (Italien)
seit 2013 Studium LMU, Master
2007–09 FU Bozen (Italien), Design



Jennifer Hinsch

*1986 in Rostock
seit 2012 Studium LMU, Master
2009–12 LMU, Bachelor Kunstgeschichte



Studium /Diplom Freie Malerei | Akademie der Bildenden Künste München bei Prof. Anke Doberauer
[AdBK]

Studium Kunstgeschichte | Ludwig-Maximilians-Universität München bei Prof. Dr. Burcu Dogramaci
[LMU]

Tom Schulhauser

* 1982 in Landshut
seit 2009 Studium AdBK, Meisterschüler
2004–09 HBK Saar, Diplom

www.tomschulhauser.com



Sabrina Pflüger

* 1988 in Großburgwedel
seit 2012 Studium LMU, Master
2011–14 kuratorische Assistenz
lothringer13_halle München

Brigitte Stenzel

* 1981 in Freising
seit 2006 Studium AdBK, Meisterschülerin
2010/11 AVU Prag (Tschechien), Gaststudium

www.flachware.de/brigitte-stenzel



Linda Walter

* 1987 in Schongau
seit 2007 Studium LMU, Magister
seit 2012 Vorstand wals.gallery, München

Lydia Thomas

* 1987 in Karl-Marx-Stadt / Chemnitz
seit 2009 Studium AdBK
2013 Univ. Lissabon (Portugal), Gaststudium

www.flachware.de/lydia-thomas



Laura Lang

* 1988 in München
seit 2013 Studium LMU, Master
2008–11 Univ. Marburg / FU Berlin, Bachelor
Kunstgeschichte, Musik- und Medien-
wissenschaft

Adrian Wald

* 1986 in Bad Neustadt an der Saale
seit 2007 Studium AdBK, Meisterschüler
2011 ESBAM Marseille, Gaststudium

www.adrianwald.de



Jutta Radomski

* 1988 in Bottrop
seit 2012 Studium LMU, Master
2011/12 UdSF Florenz (Italien), Gaststudium

Yih-Han Wu

* 1982 in Stuttgart
2010–14 AdBK, Diplom
2008–10 HBK Münster, Freie Malerei

www.flachware.de/yih-han-wu



Maria Tischner

* 1987 in Pfaffenhofen / Ilm
seit 2012 Studium LMU, Master
2009–12 LMU, Bachelor Kunstgeschichte

Eva Blanché

*1980 in Burglengenfeld
2001–09 AdBK, Diplom / Meisterschülerin
2010–15 Assistenz Klasse Anke Doberauer

www.eva-blanche.de



Irma Petraityte-Luksiene

*1983 in Sakiai (Litauen)
seit 2012 Promotion LMU
2002–08 Kunstakademie Vilnius, Master
Glasmalerei

Anke Doberauer

*1962 in Bad Homburg v. d. H.
seit 2003 Professur für Malerei, AdBK

www.adbk.de/freie-kunst
www.documentsdartistes.org/doberauer



Burcu Dogramaci

*1971 in Ankara (Türkei)
seit 2009 Professur für Kunstgeschichte, LMU

[www.kunstgeschichte.uni-muenchen.de/
personen/professoren_innen/dogramaci](http://www.kunstgeschichte.uni-muenchen.de/personen/professoren_innen/dogramaci)

Dank

Diese Publikation wurde ermöglicht mit freundlicher Unterstützung von



Weiterhin geht unser Dank für die Förderung des Projekts an



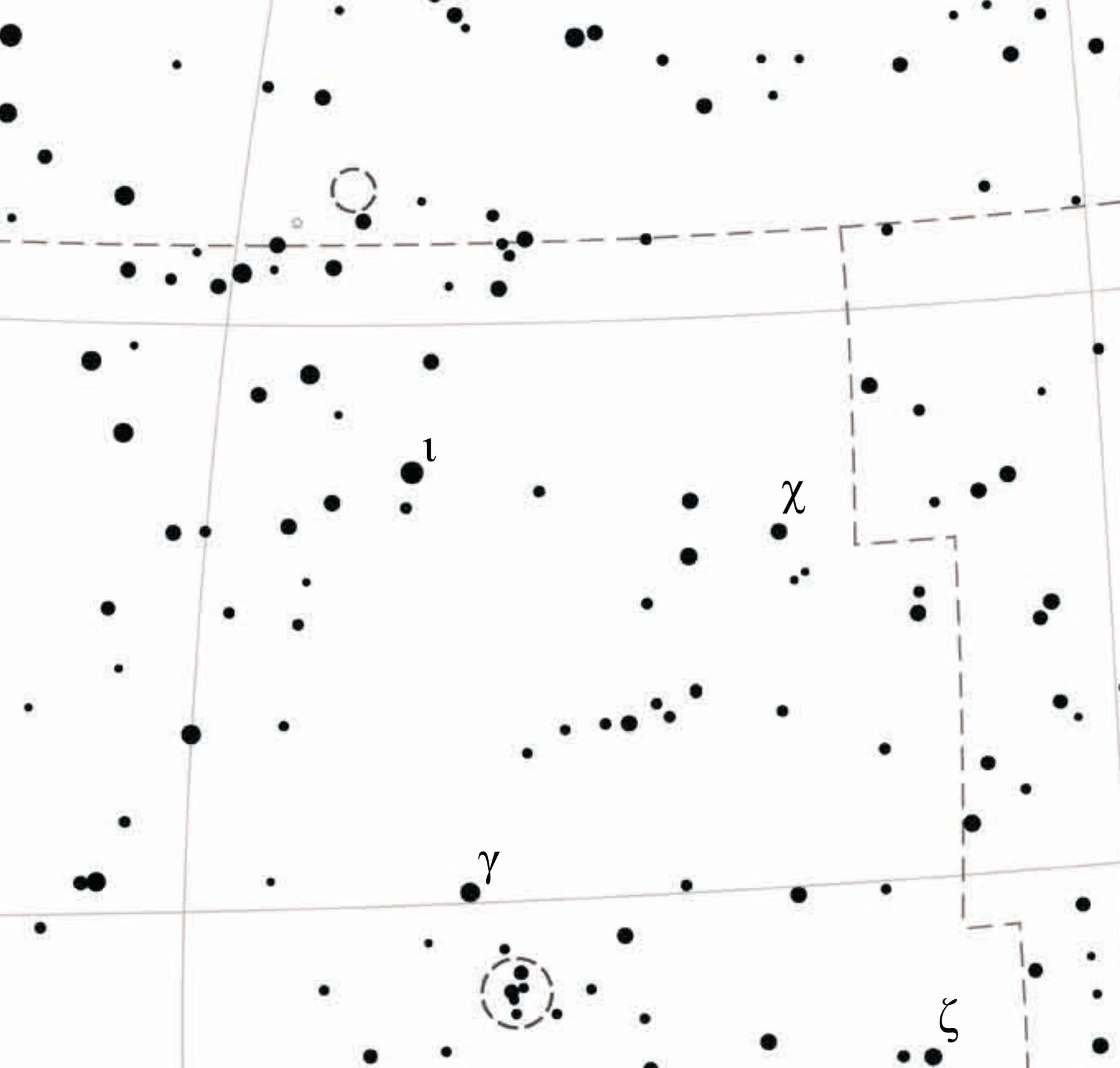
Georg Nemetschek, München
Michael Tacke, Büro Orange München
Galerie Weise, Chemnitz

sowie an die Teilnehmer unserer Auktion im November 2013.

Für die Unterstützung zur Realisierung der beiden Ausstellungen *Dioskuren* in der Galerie der Künstler des Berufsverbands Bildender Künstler BBK München und Oberbayern e.V. (06. bis 21. Juni 2014) und *Ausstellungsmacher* in der Akademie der Bildenden Künste München (12. bis 16. Februar 2014) danken wir







ι

χ

γ

ζ