

Anderswelten.  
Malerei heute ▸  
+ David Czupryn  
01/11/20 —  
21/02/21

# 02/20

MUSEUM  
VILLA  
ROT



# Anderswelten. Malerei heute ↗

## Simon Pasieka

Simon Pasiekas Gemälde thematisieren immer wieder das Temporäre und spielen subtil mit Momenten des Instabilen und Wandelhaften. Dies zeigt sich bereits bei den Protagonistinnen und Protagonisten seiner Werke. Die Jugendlichen, die seine Bildwelten bewohnen, befinden sich in einem Zustand zwischen unbeschwerter Kindheit und selbstbestimmtem Erwachsenenleben. Der in Paris lebende Maler zeigt sie oft in harmonischem Beisammensein, zugleich aber einsam und stumm.

Ein gutes Beispiel hierfür ist das Gemälde **Nebel**. Zu sehen sind darin zwei junge Menschen, die mit den Rücken aneinander gelehnt vor einer labil wirkenden Hütte stehen. Die Instabilität ihrer Haltung lässt die Figuren seltsam wächsern, vielleicht auch hypnotisiert wirken, verleiht der Szene etwas Irreales und ist gleichzeitig auch Sinnbild eines temporären Zustandes, der nur deshalb funktioniert, weil die beiden sich gegenseitig stützen. Das bedeutet, die zwei jungen Menschen bedingen einander, während doch jeder für sich alleine steht. Gleiches gilt für die weibliche Figur in der Hütte, die ganz alleine bei sich zu sein scheint.

Ebenfalls temporär wirken die Architekturen in Pasiekas Werken. In **Nebel** ist dies eine mit Wellblech bedeckte Hütte, mehr Unterstand als tatsächlicher Schutz, offen und gleichzeitig geschlossen. Auch die goldene Statue, die scheinbar nur durch eine provisorisch wirkende Konstruktion aus Seilen und einem Metallstab vor dem Umfallen bewahrt wird, zeugt von der Fragilität der Szene. Die goldene Figur selbst erinnert an ein Heiligen- oder Götzenbild, das über den Jugendlichen thront. Das Verhältnis zwischen beiden bleibt unklar und rätselhaft. Die eigenartige Stimmung in seinen Gemälden erreicht Pasieka auch durch Motive des Ephemereren, etwa Nebel oder Rauch. Aber auch die Kombination aus androgynen jungen Menschen und unwirtlichen, nicht urbanen Orten unterstützt die Eigenhaftigkeit der Bildwelt Pasiekas.

Im Diptychon **Schlaf** sind Jugendliche auf einem maschinell wirkenden Grund zu sehen, welcher in Teilen an ein Schiff, einen Panzer oder ein Dach erinnert. Auch hier sind die Teenager als Gruppe, zum Teil mit Körperkontakt zueinander und gleichzeitig räumlich und durch den Schlaf voneinander getrennt, zu sehen.



Simon Pasieka  
**Nebel**, 2014  
Öl auf Leinwand,  
240 x 200 cm,  
© Simon Pasieka

## Jonas Burgert

Der Radiosender Deutsche Welle bezeichnete Jonas Burgerts Werke als Stücke „zwischen Albtraum und Realität“.<sup>1</sup> Und tatsächlich wirken die Gemälde des Berliners wie Szenen aus einem Nachtmahr: verwirrend und bedrohlich. Auffällig ist, dass immer menschliche Figuren gezeigt werden, deren angespannte Körperhaltungen, anatomische Anomalien und emotionsgeladene Gesichtsausdrücke die Stimmung der Szenen befördern. Im Gemälde **klein keilt** beispielsweise zeigt Burgert eine männliche Figur in einem farbtensiven Zimmer. Eingeschnürt in herunterhängenden Textilbahnen ist sie in ihrer Bewegung eingeschränkt. Auf ihrer Schulter sitzt ein buntes Wesen mit aufgerissenen Mund und einer Verlängerung am Kopf, an der eine Glühbirne hängt; eine anatomische Besonderheit, die man aus der Tierwelt vom sogenannten Anglerfisch kennt. Besonders irritierend ist die linke, zombiehafte Hand des Mannes auf Höhe des Waschbeckens. Es ist unklar, ob sie zum Mann oder zum Ungeheuer gehört oder vielleicht eine Verbindung beider darstellt. Auch die Raumsituation ist nicht eindeutig, was vor allem an den krassen Farbkontrasten und den Blättern oder Ranken am Boden liegt. Interessant ist, dass der Künstler gänzlich ohne Vorstudien oder Skizzen arbeitet. Stattdessen entwickelt er seine Szenerien direkt auf der Leinwand. Oft beginnt er dabei mit einer flächenfüllenden, abstrakten oder ornamentalen Bemalung. Nach und nach entwickelt sich eine Szenerie, bei der Burgert auf die Betonung von Gegensätzen achtet. Hierzu zählen verschiedene Maltechniken, die auf einem Nebeneinander von warmen und kalten, hellen und dunklen Farben, scharfen und unscharfen Elementen beruhen. Diese formalen Aspekte haben auch eine inhaltliche Dimension, denn Burgert geht es in seinen Werken um die Widersprüche, Absurditäten und die Behauptung gegen innere und äußere Widerstände im menschlichen Leben.



Jonas Burgert  
**klein keilt**, 2014  
Öl auf Leinwand,  
220 x 200 cm,  
Privatsammlung  
Düsseldorf

## Florian Rautenberg

Florian Rautenberg malt und zeichnet fiktive Orte, Welten und Landschaften. Dabei macht er jedoch nicht vor den Rändern der Bildgründe halt, sondern erweitert seine Erfindungen in Form von bemalten Holzelementen in den Raum. Aus der Entfernung betrachtet haben seine installativen Malereien etwas Verspieltes. In ihrer poppigen Farbigkeit erinnern sie an Spielplätze mit herumliegendem Kinderspielzeug. Bei näherer Betrachtung erinnern einzelne Komponenten jedoch an Waffen, Flaggen oder Kriegsmaschinen. Die scheinbare Widersprüchlichkeit von Schusswaffen und Spielzeug erschwert eine eindeutige Interpretation. Rautenberg lässt die Betrachterinnen und Betrachter im Unklaren darüber, ob Krieg hier zum Spiel erklärt wird oder ob die Installation ein Verweis auf die kindliche Fantasie ist, in der imaginierte Kriegsschlachten das Gefühl von Macht und Unverwundbarkeit erzeugen. Vielleicht handelt es sich aber

<sup>1</sup> Jonas Burgert im Gespräch mit Gero Schließ, Deutsche Welle, 05.02.2017  
<https://www.dw.com/de/jonas-burgert-am-ende-bleibt-sch%C3%B6ner-dreck/a-38595546>  
(Stand: 28.9.2020)



Florian Rautenberg  
**Miss Rocket's Lucky Day**, 2020  
Acryl, Holz, Farbe, Leinwand,  
© Florian Rautenberg

auch um den verlassenen Schauplatz einer nichtmenschlichen Auseinandersetzung. Auch in **Miss Rocket's Lucky Day**, die eigens für die Villa Rot konzipiert und gefertigt wurde, bleiben viele der gezeigten Konstellationen im Unklaren. Wer jedoch genau hinschaut, der wird auch das im Titel erwähnte Fräulein Rakete entdecken.

In der Ausstellung ist es möglich, sowohl die Installation als begehbare Bild zu begreifen als auch einzelne gerahmte Gemälde zu betrachten. Hier regen die intensiv leuchtende Farbigkeit und die miteinander verschmolzenen organischen, architektonischen, animalischen und kulturellen Fragmente die eigene Imagination zu reizvollen Ausflügen an.

Der Künstler bemerkt zu seiner Arbeitsweise: „Die Fantasielandschaften, -szenen und -geschöpfe [...] stehen dabei oft symbolhaft für das Unbekannte an sich, [für] andere, außerhalb unserer Vorstellung existierende Welten.“<sup>2</sup>

Es ist dem Legauer dabei ein Anliegen, dass seine Werke Leerstellen und Raum für das freie Assoziieren lassen. Irritationen und Unsicherheiten über mögliche Interpretationen gehören für ihn dabei zum Konzept. „Denn im Speziellen, in der Kunst, könnte es durchaus sein, dass das Rätsel an sich gleichzeitig schon die Lösung ist.“<sup>3</sup>

## Hyundeok Hwang

Hyundeok Hwang findet seine Motive in alltäglichen Begebenheiten. Durch seine naiv anmutende Malweise, die freie Interpretation von Perspektive und vor allem die stark vereinfachten, comichaften Figuren verwandelt er oftmals banale, private Momente in eindringliche Gemälde. Es gelingt dem Koreaner dabei, eine Atmosphäre zu schaffen, die sich zwischen Humor und Schrecken bewegt. Ein gutes Beispiel ist das Werk **PaPaaaaA!!** aus dem Jahr 2017. Auf einer kreuzförmig die Leinwand überspannenden Straße sitzt eine orangefarbene Figur mit einer Weihnachtsmütze auf dem Kopf und einer Wunderkerze in der Hand. Durch das Weglassen anatomischer Details und durch die dunklen Augen hat dieses Wesen etwas Unwirkliches, vielleicht sogar Verstörendes. Der Titel indes gibt einen Hinweis auf das, was hier zu sehen ist. Hwang beobachtete in Berlin, wie Väter ihre Kinder auf den Schultern trugen und diese lautstark ihre Freude kundtaten oder ihren Vätern Befehle erteilten. In dem ausgestellten Gemälde verwandelt sich der Papa in eine schwarze, quadratische Masse mit einem lose darauf schwebenden blauen Kopf. Im Hintergrund zeigt der Künstler außerdem ein Riesenrad, Fußball spielende Strichmännchen und andere Details. Manche davon wirken harmlos, andere jedoch bedrohlich. Handelt es sich bei der sprühenden Tonne in der oberen linken Bildecke um eine Explosion oder ein Feuerwerk? Droht die Figur rechts davon mit einem Baseballschläger oder ist das nur Einbildung? Auch das Werk **Auf dem Balkon in Amsterdam** zeugt von Hwangs fantastischer Beobachtungsgabe. Ausschlaggebend für das Gemälde war ein beruflicher Aufenthalt in der niederländischen



Hyundeok Hwang  
**PaPaaaaA!!**, 2017  
Acryl auf Leinwand  
75 x 60 cm  
© Hyundeok Hwang

<sup>2</sup> Florian Rautenberg über seine Arbeit, im Katalog zur Ausstellung: Kunstausstellung. Kunst im Allgäu 2020, (8. August bis 2. Oktober 2020), Hrsg.: Stadt Kempten, S. 23  
<sup>3</sup> ebd.

Hauptstadt. Die dicht gedrängten Häuser an den Grachten, die Fahrradfahrer\*innen, Boote, Wassersportler\*innen und auch die rauchenden Tourist\*innen prägen die Wirkung der Stadt und wurden im Gemälde so festgehalten, dass sie eher wie eine düstere Karikatur der Metropole wirken.

## Maxim Brandt



Maxim Brandt  
**Still Life**, 2018  
Öl auf Leinwand  
© Maxim Brandt

Maxim Brandt bezeichnet seine Bildwelten als poetische Inszenierungen.<sup>4</sup> Diese entwickelt der Künstler aus Motiven der Alltagswelt, die er in einem ersten Schritt digital zusammenfügt, um sie anschließend in Malereien zu übersetzen. Das kombinatorische Verfahren, das an dadaistische und surrealistische Methoden der Bildgewinnung erinnert, führt zu ungewöhnlichen, manchmal absurden Begegnungen. Beim Versuch, eine Sinnverbindung zwischen den dargestellten Objekten herzustellen, werden die Betrachterinnen und Betrachter dazu animiert, ihr „konventionell-rationale[s] Denken“<sup>5</sup> abzulegen und sich auf die irrationalen, traumhaften Welten einzulassen. Doch nicht nur die Motivkombinationen, auch das Spiel mit deren Texturen und Größenverhältnissen bricht mit den Regeln des Realen. So erscheint eine Schnecke beispielsweise riesengroß oder ein tropischer Wald wird durch das Licht einer Neonpalme beleuchtet.

Zentrale Motive im malerischen Vokabular von Brandts Gemälden sind Hütten, Inseln und Wälder. Sie alle sind archetypische Bilder, die als (imaginierte) Rückzugsorte dienen.<sup>6</sup>

Deutlich wird dies unter anderem im Gemälde **Still Life** [dt.: Stilleben]. Zu sehen ist eine dicht bewachsene Insel inmitten eines ruhigen Gewässers mit spiegelnder Oberfläche. Zu einer Seite hin öffnet sich ein Zugang in den dichten Bewuchs und gibt den Blick auf einen ansteigenden Weg frei, der ins Innere der Insel führt. Senkrechte Elemente strukturieren den Weg, wobei unklar ist, ob es sich hier um Baumstämme oder Betonpfeiler handelt. Letzteres würde die Konstruiertheit des Ortes noch unterstreichen. Die Ruhe, die das Bild ausstrahlt, sowie die Abgeschiedenheit der Insel erinnern entfernt an Arnold Böcklins berühmte Toteninseln. Bei Brandt fehlen jedoch Men-

schen. Stattdessen müsste man sich, aus Betrachter\*innenperspektive gesehen, auf einem Boot befinden und auf die Insel zusteuern. Hier angekommen, könnte man sich ins Innere des Gebildes begeben und Zuflucht vor dem Alltag finden. An den Fluchtorten außerhalb des Rationalen tauchen immer wieder Elemente auf, zu denen der gebürtige Ostukrainer einen persönlichen oder biografischen Bezug hat. Ein gutes Beispiel hierfür ist das Werk **Je dois sortir** [dt.: Ich muss raus]. Zentrales Motiv ist hier eine Matroschka. Die berühmte osteuropäische Schachtelpuppe wirkt hier wie eine übergroße, archaische Göttin inmitten der Landschaft. Gemeinsam mit den ebenfalls überdi-

<sup>4</sup> Telefonat Maxim Brandt und Marco Hompes am 9. September 2019  
Zitat des Künstlers, s. <https://maximbrandt.de/index.php/info/text/> (Stand: 27. Juli 2020)

<sup>5</sup> Maxim Brandt zitiert in seinen Beschreibungen u.a. die Schriften des französischen Philosophen Gaston Bachelard, der das Haus als Spiegelbild des Unterbewusstens begriff.

<sup>6</sup> Gaston Bachelard: *La poétique de l'espace* (1957), deutsche Ausgabe: *Poetik des Raums*, Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt am Main 1987

mensionierten Pilzen repräsentiert sie das Irrationale, das größtmäßig die menschlichen Holzhütten übersteigt. Ist die Natur übergroß oder die menschliche Behausung winzig klein? Der spiegelnde See kann als Motiv des tiefen Unterbewusstseins gelesen werden, an dessen Oberfläche sich die Elemente des eigenen Lebenswegs spiegeln.

## Hortensia Mi Kafchin



Hortensia Mi Kafchin  
**Social Anxiety**, 2019  
Öl auf Leinwand  
190,2 × 158,3 cm

In der Bildmitte des Gemäldes **A Self-Fulfilling Prophecy** [dt.: eine sich selbst erfüllende Prophezeiung] befindet sich ein gynäkologischer Stuhl. Die darauf zu sehenden Blutspuren erinnern an eine Entbindung. Das auf dem Boden liegende Marszeichen, biologisches Symbol für das Männliche, lässt den Schluss zu, dass hier ein Junge geboren wurde.

Die Künstlerin Hortensia Mi Kafchin verarbeitet in ihrer Bildwelt immer wieder biografische Aspekte und mischt sie mit kunsthistorischen, popkulturellen und allegorischen Fragmenten zu malerischen Erzählungen. Auch mit dem medizinischen Stuhl verweist die Malerin auf ihre eigene Geschichte, denn geboren wurde sie als Mann. Da sie sich mit ihrem biologischen Geschlecht nicht identifizieren konnte, begann sie eine Geschlechtsumwandlung. Im Gemälde **A Self-Fulfilling Prophecy** lässt sie ihren männlichen Körper als tote Hülle zurück und entschwindet als blonde Frau in einer Kugel in Richtung Spitze des Mount Everest. Der vereiste Weg, der ihr entgegenblasende Wind und die Instrumente, die auf das Gesicht der Frau gerichtet sind, zeigen, wie beschwerlich der Weg zur Spitze des Bergs ist.

Die weitere Szene ist gespickt mit symbolischen Verweisen. So sieht Mi Kafchin das Ouija-Brett als Erinnerung an die Zeit, in der sie versuchte durch Zaubersprüche das Geschlecht zu wechseln. Die Schlange unter der Blase der blonden Frau ist eine kunstgeschichtliche Referenz an Darstellungen der sogenannten Immaculata Maria.<sup>7</sup> Diese zeigen die heilige Muttergottes mit dem Fuß auf einer Schlange stehend, die Symbol der Erbsünde ist.

<sup>7</sup> Diese Darstellung bezieht sich auf Gen 3,14 - 15 im Alten Testament. „Da sprach Gott, der Herr, zur Schlange: Weil du das getan hast, bist du verflucht / unter allem Vieh und allen Tieren des Feldes. / Auf dem Bauch sollst du kriechen / und Staub fressen alle Tage deines Lebens. / Feindschaft setze ich zwischen dich und die Frau, / zwischen deinen Nachwuchs und ihren Nachwuchs. / Er trifft dich am Kopf / und du triffst ihn an der Ferse.“ Die Bibel, Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Altes und Neues Testament, Verlag Herder, Freiburg 2017

<sup>8</sup> <https://www.galeriejudin.com/ausstellungen/2020/hortensia-mi-kafchin/ueber.html> (Stand: 2.10.2020)

Nur drei Jahre nach Fertigstellung des hoffnungsvollen Aufstiegs malt die Rumänin **Social Anxiety** [dt.: Soziale Angst]. Der Fluchtversuch erweist sich hier als dramatisch, ja regelrecht aussichtslos. Fliegende Augen verfolgen eine weibliche Figur, deren Körper von einem Sägeblatt durchschnitten ist. Dunkle Gewitterwolken bilden fratzenhafte Gesichter und bereits der nächste Schritt würde im Abgrund enden. Auf der Homepage der Galerie heißt es zu dem Werk: „Die ersten wichtigen Schritte ihrer Geschlechtsangleichung hatten nicht zu der ersehnten Freiheit und Unbeschwertheit geführt. Das Gefühl, eigenen und fremden Ansprüchen nicht zu genügen, lähmte die Künstlerin geradezu.“<sup>8</sup>

## Rui Zhang

In einem lesenswerten Text zu den Werken Rui Zhangs nutzt der Galerist Philipp Anders den Begriff „Stream of Consciousness“ [dt.: Bewusstseinsstrom].<sup>9</sup> Hierbei handelt es sich um eine literarische Technik, bei der aus der Sicht einer Romanfigur assoziativ Gedanken aneinandergereiht werden, ohne dass damit eine stringente Erzählung oder eine geschlossene Handlung einhergeht.

Beim Betrachten der Gemälde der chinesischen Künstlerin scheint dieser Ausdruck eine malerische Entsprechung zu finden. Ein Beispiel hierfür ist das Gemälde **The Stuff That Fell on This World** [dt.: Die Sachen, die auf diese Welt fielen]. Der Aufbau des Bildes ist ein komplexes Zusammenspiel architektonischer Fragmente, Gitterkonstruktionen und Bauelementen. Normalerweise definieren diese Objekte einen konkreten Raum und bieten Stabilität. In Zhangs Gemälde jedoch überlagern und verbinden sie sich zu einem diffusen Ganzen, welches sich eben einer genauen Verortung entzieht und ständig in Bewegung zu sein scheint. Derart ähnelt das Bild eher einem Cyberspace, in dem die Gesetze der Schwerkraft und der Perspektive außer Kraft gesetzt sind und in dem das Auge der Betrachterinnen und Betrachter keinen Halt zu finden scheint. Fixpunkte in diesem haltlosen Raum sind Darstellungen vom Menschen beziehungsweise Menschenteilen, einem Pferd und von Feuer. Wie beim erwähnten Stream of Consciousness ist es nicht möglich, diese einzelnen Objekte in einen sinnvollen Gesamtzusammenhang zu bringen. Aufgewachsen in China, kombiniert die Malerin immer wieder einzelne Elemente aus der traditionellen Bildwelt ihrer Heimat mit den Darstellungsmodi des 21. Jahrhunderts. Wir leben in einer Welt der kulturellen Hybridisierung und des schnellen Wandels, in der die Grenzen zwischen Ländern, Traditionen, zwischen digital und real sich zunehmend auflösen. Zhangs Gemälde sind Ausdruck dieser Entwicklung, die viele als paradox erleben.



Zhang Rui  
**The Stuff That Fell on This World**, 2020  
Öl auf Leinwand  
150x200cm

In **The Stuff That Fell on This World** wird deutlich, dass die Entwicklung nicht vor dem Menschen halt macht. Er erscheint fragmentiert, technisiert und in Auflösung begriffen.

## Andrey Klassen

Die großformatigen Tuschearbeiten Andrey Klassens lassen sich am besten erfahren, indem man sich in ihnen verliert. Das fällt nicht schwer, da sie eine regelrechte Sogwirkung besitzen, die sich durch die Verschachtelung von Raumebenen, die Vielzahl an sonderbaren Gestalten sowie deren teilweise nicht entschlüsselbare Konstellationen begründet. Durch den gekonnten Einsatz der Tusche verschmelzt der Dresdner Künstler teilweise Widersprüchliches zu einer komplexen Einheit, in welcher der Blick der Betrachtenden von einer Ebene in die nächste wandert und dabei immer tiefer in Klassens andersar-

<sup>9</sup> [https://www.filipp-galerie.com/presse\\_rui\\_zhang\\_cnsommer\\_kabinett21\\_juli\\_25\\_august\\_2018\\_12529.html](https://www.filipp-galerie.com/presse_rui_zhang_cnsommer_kabinett21_juli_25_august_2018_12529.html) [Stand: 16.09.2020]

ten Einsatz der Tusche verschmelzt der Dresdner Künstler teilweise Widersprüchliches zu einer komplexen Einheit, in welcher der Blick der Betrachtenden von einer Ebene in die nächste wandert und dabei immer tiefer in Klassens andersar-



Andrey Klassen  
**Enthusiast**, 2017  
Tusche auf Papier  
© Sammlung ndf Berlin GmbH

tige Welten eintaucht. Das Gemälde **Enthusiast** ist ein wunderbares Beispiel hierfür.

Beim Betrachten der Arbeit bleibt der Blick vielleicht zunächst in der rechten unteren Bildecke hängen. Zu sehen sind verschiedene Menschen, die um einen runden Glücksspieltisch sitzen. Die Gruppe wirkt unheimlich. Es lässt sich jedoch nicht gleich ausmachen, woran das liegt. Vermutlich sind es die körperlichen Besonderheiten, seien es Masken, klauenhafte Finger, eine Pinocchio-Nase oder ein durchsichtiger Kopf, welche die einzelnen Personen auszeichnen und die in der Gesamtheit ein bestimmtes Unbehagen hervorgerufen. Auch die unklare Lichtsituation unterstreicht die mysteriöse Szene.

Von hier wandert der Blick entweder nach oben zu einem überdimensionalen Hahn, der gleichzeitig als Vorhang fungiert und dessen Blick in Richtung einer Fackel geht, deren Rauch in die Tiefen des Raums entführt und sich mit architektonischen Andeutungen verbindet. Vielleicht folgt der Blick aber auch Batman und einem Mann mit Schwanenkopf, die eine Treppe hinuntersteigen. Die Wand hinter ihren Köpfen entpuppt sich als faktisch unmögliche Raumsituation.

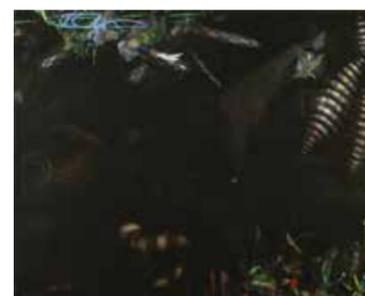
Klassen schafft eine Welt, die eigene Regeln und Gesetze hat und in der immer wieder Märchenwesen, Comicfiguren, Clowns oder Pinocchios auftauchen. Letztere sind ein Motiv, das auch mit Klassens Herkunft zu tun hat. In Russland gab es eine eigene Version der Geschichte des Pinocchio, die sich bis heute großer Beliebtheit erfreut. Burattino, so der Name in den Erzählungen Alexej Tolstois, ist eine Holzpuppe mit langer Nase, die außerordentlich frech ist und nie erwachsen werden möchte. Seine unangepasste, kreative und nonkonforme Art ist eine schöne Metapher für die Kunst, die sich auch keinen Gesetzen beugen muss.<sup>10</sup> Gleichzeitig ist der Burattino ein Motiv, das sich nicht so recht in die hier gezeigte eher lethargisch und überfordernd wirkende Erwachsenenwelt einfügen will.

## Peter Nikolaus Heikenwälder

„Wenn das Licht ausgeht, wird's bunt.“ Mit diesen Worten betitelt der Kunsthistoriker Benjamin Fellmann einen Text über die Gemälde Peter Nikolaus Heikenwälders.<sup>11</sup> Und tatsächlich wirken die Werke des Hamburgers

nur auf den ersten Blick eher düster. Denn je länger man sie betrachtet und je tiefer man in das Schwarz vordringt, desto deutlicher tritt eine Vielzahl an bunten Figuren hervor. Organische und geometrische, lineare und flächige Elemente scheinen schwerelos durch den undefinierten Raum zu gleiten und so eine unendliche Tiefe anzudeuten. An einigen Stellen verdichten sich mehrere Einzelformen zu einer losen Einheit, während an anderen man nur zarte Umrisslinien erahnen oder gänzlich Schwarz sehen kann.

Technisch erreicht der Maler diesen Effekt durch



Peter Nikolaus Heikenwälder  
**Ohne Titel**, 2016  
Öl und Ölstick auf Nessel  
© Peter Nikolaus Heikenwälder / VG Bild-Kunst, Bonn 2020

<sup>10</sup> Vgl. Lena Grundhuber: Sagenhaft: Andrey Klassen im Kunstverein, 22. Januar 2019 [https://www.swp.de/suedwesten/staedte/ulm/sagenhaft\\_andrey\\_klassen-im-kunstverein-29199853.html](https://www.swp.de/suedwesten/staedte/ulm/sagenhaft_andrey_klassen-im-kunstverein-29199853.html) (Stand: 29.9.2020)

<sup>11</sup> Benjamin Fellmann: In Schwarz. Wenn das Licht ausgeht, wird's bunt, in: Peter Nikolaus Heikenwälder. emergency apple. Katalog zur Ausstellung in der Galerie Carolyn Heinz, Kerber Verlag, Bielefeld 2009, S.8 - 13.

kontinuierliche Übermalungen. Es beginnt mit einzelnen, oft durch historische oder naturwissenschaftliche Abbildungen inspirierte Formelemente. Diese werden danach mit mehreren Schichten schwarzer Farbe überdeckt. Immer wieder kommen neue Formen hinzu. Die ersten Formen verschwinden so nach und nach in der dunklen Farbe, während später aufgetragene ihre Leuchtkraft behalten. Am Schluss akzentuieren einzelne Ölkreidelinien die finale Schicht.

Die Raffinesse dieser Malweise führt dazu, dass man Heikenwälders Gemälde räumlich liest. Es entsteht ein tiefer Bildraum, der Assoziationen zum Weltall, zu Unterwasserwelten, einem nächtlichen Dschungel oder anderen Naturformen zulässt. Die uneindeutigen Motive und die abstrakten Setzungen verweigern sich jedoch dieser Lesart. Und so sagt der Künstler zu Recht: „Ich denke, Bilder müssen gelesen, aber nicht verstanden werden.“<sup>12</sup>

—

### Edith Nürnberger

Edith Nürnbergers Gemälde sind bevölkert von Wesen, die sowohl tierische als auch menschliche Eigenschaften in sich vereinen. Beim überwiegenden Teil der fiktiven Figuren sind die Physiognomien der animalischen Welt entlehnt. Spitz zulaufende Ohren, abgeflachte Stirnpartien, Geweihe oder Raubtierzähne erinnern an existierende Tiere, wirklich eindeutig sind sie jedoch in der Regel nicht, sondern werden vereinfacht dargestellt. Irritierend wird es vor allem dann, wenn die Gestalten auf zwei Beinen stehen oder genuin menschlichen Verhaltensweisen nachgehen, wie etwa Blumen pflücken oder tanzen.

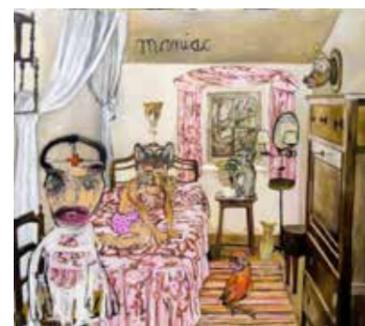
Für ihre unverkennbaren Bildwelten beginnt die Malerin mit abstrakten Farbflächen. Diese undefinierten Farbräume bilden die Bühne für die erwähnten Hybridwesen. Manche von ihnen sind nur durch Linien angedeutet und erinnern dadurch ein wenig an Höhlenzeichnungen, andere sind stärker ausgearbeitet, jedoch ebenfalls stark reduziert, wodurch ihnen etwas Naives, fast Kindliches anhaftet. Ihre Figuren entwickelt Nürnberger intuitiv. „Sie finden einfach zu mir“, beschreibt es die Künstlerin selbst. Auffällig ist die harmonische, vielleicht sogar erheiternde Wirkung der Bilder. Selbst krokodilartige Geschöpfe wirken bei ihr nie bedrohlich. Subtil fragt die Künstlerin nach unserem Verhältnis zu anderen Spezies. Bei genauerer Betrachtung wird klar, dass Nürnberger mit ihren Arbeiten gesellschaftspolitische Themen aufgreift, dies jedoch auf subjektiv-künstlerische Art und Weise.

—

<sup>12</sup> Peter Nikolaus Heikenwälder bei der Eröffnung der Ausstellung „Vierstimmig: Zum Stand der Dinge“, Museum und Galerie in der Lände, Kressbronn, 20. Oktober 2019



Edith Nürnberger  
**Kopflastig**, 2018  
Acryl, Mischtechnik  
© Edith Nürnberger



Juliane Hundertmark  
**Maniac**, 2019  
Mischtechnik auf Leinwand  
150 x 170 cm  
© Juliane Hundertmark

### JULIANE HUNDERTMARK

Juliane Hundertmark zeigt in ihren Gemälden häufig alltägliche Szenen, etwa eine Familie am Frühstückstisch, einen Cocktailabend bei Freunden im Wohnzimmer oder ein Urlaubsfoto vor einer schwedischen Holzhütte während des traditionellen Mittsommer-Fests. Derartige Szenen sind wahrlich nichts Besonderes und haben nur wenig mit dem Thema „Anderswelten“ zu tun. Spannend wird es jedoch dann, wenn die dargestellten Personen nicht den Normen der Realität entsprechen, sondern anatomische Besonderheiten, mehrere Augen, durchsichtige Körper oder Tierohren aufweisen. Durch die Andersartigkeit der Hundertmarkschen Figuren verkehrt sich das Vertraute unweigerlich in sein Gegenteil.

Die Überzeichnung oder Verzerrung tradierter Körperbilder ist kein neues Thema in der Kunstgeschichte. Man denke nur an Francis Bacons Papst „Innozenz X“, Edward Munchs „Der Schrei“ oder Pablo Picassos „Guernica“. Doch Juliane Hundertmarks Werke unterscheiden sich in dreierlei Hinsicht von den erwähnten kunsthistorischen Beispielen.

Der erste zentrale Unterschied liegt darin, dass die Berlinerin zwar bei den Figuren mit Verfremdungseffekten arbeitet, bei dem sie umgebenden Umfeld jedoch auf Störeffekte verzichtet. Innen- und Außenräume sind als solche zu erkennen. Vielleicht rufen sie bei manch einem sogar Erinnerungen an Orte aus der eigenen Biografie und damit ein Vertrauen hervor. Genau dieses wird jedoch durch die hybriden Fantasiewesen erschüttert. Hundertmark entwirft sie in einem ersten Schritt auf Papier, eher studienhaft und in schneller, subjektiver Manier. Daraus entwickelt sich eine Art Figurenrepertoire, aus dem sich die Malerin bedienen kann und mit dem sie die erwähnten alltäglichen Orte füllt. Diesem Verfahren liegt etwas Spielerisches zugrunde und es erinnert ein wenig an eine Puppenstube, in welcher die Malerin ihre traumhaften, manchmal geisterhaft wirkenden Wesen platziert. Ein zweiter zentraler Unterschied zu anderen Kunstschaffenden ist, dass Hundertmark bei ihren Figuren Versatzstücke der Realität verarbeitet. Diese können sowohl materieller Natur, z.B. in collagierten Partien, als auch inhaltlicher Art sein, wenn sie etwa Teile tierischer Anatomie auf menschliche Körper überträgt. Ein gutes Beispiel hierfür ist das Gemälde **Maniac** [dt.: verrückt/Verrückte\*r]. Zu sehen ist ein Schlafzimmer mit einem Bett, auf dem sich eine Gestalt befindet, die durch ihre spitzen Ohren und die Haare am Mund an eine Katze erinnert. Überhaupt ist das ganze Zimmer gefüllt mit tierhaften Gestalten, bei denen nicht ganz klar ist, welche reale, welche Dekoration und welche menschlich sind.

Durch das Tierhafte ergibt sich ein dritter Unterschied zu Bacon, Picasso oder Munch. Denn während deren Werke eine Vermittlung (eher negativer) Gefühle intendieren, weisen Hundertmarks Figuren eine stärkere Eigenheit auf. Und trotz ihrer normabweichenden Erscheinung sind sie nicht unbedingt beängstigend oder ekelerregend, sondern wirken mitunter sehr sympathisch. Genau diese Ambivalenz der Erscheinung macht die Bilder der Berliner Malerin aus. Letztlich muss sich jeder selbst fragen, wie er die Wesen empfindet: Sind sie eher friedlich oder bereiten sie doch ein wenig Unbehagen?

—

# + David Czupryn

Die Gemälde David Czupryns zeichnen sich durch eine besondere, eigenwillige Atmosphäre aus. Es ist gut möglich, dass man sich als Betrachterin oder Betrachter von den Bildern angezogen, im gleichen Moment aber irritiert oder gar überfordert fühlt. Dieser Umstand ist wenig überraschend, schließlich konfrontiert der Düsseldorfer Maler sein Publikum mit Bildwelten, die sich durch eine Vielzahl von Motiven, Texturen, Farben und inhaltlichen sowie formalen Referenzen auszeichnen. Die Stärke des Künstlers liegt darin, dass es ihm gelingt, die intrinsische Heterogenität seiner Zusammenstellungen kompositorisch und malerisch so miteinander zu verschmelzen, dass sie trotz ihrer Fülle ausbalanciert wirken. Das hat zur Folge, dass man nicht von der Flut an Informationen und Eindrücken abgeschreckt wird, sondern bereitwillig mit dem Auge das Dargestellte abscannt. Auch wenn die sinnliche Wahrnehmung eine sehr individuelle Angelegenheit ist, so lässt sich in Anbetracht der ausgestellten Werke doch die These aufstellen, dass der größte Teil der Betrachterinnen und Betrachter zunächst nach Vertrautem sucht. In der Regel wird ihnen das mühelos gelingen, denn Czupryn erfindet seine Motive nicht, er findet sie. Das heißt allerdings nicht, dass er Fundstücke malerisch neu zusammenfügt. Im Übersetzungsprozess von Bild zur Malerei verändert sich deren Erscheinung. Und so begegnen wir immer wieder Bekanntem in unvertrauter Form. Besonders gut lässt sich dies am Beispiel von zitierten Kunstwerken erken-



David Czupryn  
**Neophyten**, 2020  
Öl auf Leinwand, 240 × 250 cm  
Courtesy Artuner / David Czupryn



Max Ernst  
**Capricorn**, 1948  
(Original aus Zement)  
Gips getönt, 1964,  
210 × 247 × 155 cm  
Nationalgalerie Berlin, Berlin

nen. Die Kunstgeschichte bietet Czupryn einen reichen Fundus an Motiven, aus dem dieser sich gerne und häufig bedient. Eindeutig zu erkennen ist dies im Falle des Gemäldes **Neophyten**. Im Zentrum des Bildes befindet sich eine eigentümliche Figurengruppe mit einem gehörnten, thronhaften Wesen links und einer nixenhaften, schlanken Figur rechts. Die Vorlage für dieses ungleiche Königspaar stammt von Max Ernst. „Capricorn“ [dt.: Steinbock], so der Titel des Originals, ist eine großformatige Bronzearbeit, von der zwölf Abgüsse existieren. Gleich mehrere finden sich in deutschen Museen, weshalb es gut möglich ist, dass die Besucherinnen und Besucher das Original schon einmal in Mannheim, Brühl oder Berlin gesehen haben.

Neben Werken des deutschen Surrealisten stehen Czupryn auch immer wieder andere Plastiken, etwa von Isa Genzken, Alexander Calder oder Wilhelm Lehmbruck, Pate. Der gebürtige Duisburger imitiert dabei aber die bekannten Vorbilder nicht. Manchmal fällt es sogar Expertinnen und Experten schwer, alle kunsthistorischen Vorbilder exakt zu bestimmen. Das hat zum einen damit zu tun, dass die Auswahl des Künstlers eine subjektive ist. Die inhaltlichen Bedeutungen der Originale besitzen kaum eine herausgehobene Relevanz für die Deutung der Gemälde.<sup>13</sup> Vielmehr gehört die bildende Kunst nur zu einer von vielen Sphären, die Bilder produzieren und zirkulieren lassen.

Zum anderen ist festzuhalten, dass sich Czupryn die Originale aneignet und dabei verändert. Das begründet sich mit seinem Interesse für die Wiedergabe unterschiedlicher Materialien. Die traumhaften Wesen Ernsts werden hier nicht in ihrer bronzenen Originalfassung wiedergegeben, sondern als bunter Materialmix. Holzmaserungen, Marmor- oder Natursteinoptik treffen auf Farbklecksen, die an Graffiti erinnern, oder unreal wirkende, transparente Pflanzen. Neben all dem klar Benennbaren blitzen zudem vereinzelt noch abstrakte Formelemente auf, die sich einer eindeutigen Zuordnung verweigern, denen in ihrer oft transparenten Erscheinung etwas Ephemeres anhaftet. In Czupryns malerischem Kosmos ist also nichts so, wie es scheint. Die konstruierten Bildwelten sind artifiziell, ihre Motive flüchtig und trotz ih-

rem Bezug zur sichtbaren Realität ein Stück weit unwirklich. Und genau das ist es, was die Gemälde, aller historischer Anleihen zum Trotz, so zeitgemäß macht.

Die Werke entsprechen dem, was der polnisch-britische Soziologe Zygmunt Bauman als flüchtige Moderne bezeichnet hat.<sup>14</sup> Unsere Zeit ist demnach definiert durch eine große Flexibilität und Mobilität. Die von Bauman definierte strukturelle Flüchtigkeit zeigt sich darin, dass in unserer digitalen Zeit die ehemalige Bedeutung von Zeit und Raum zerbrochen ist. Alles scheint jederzeit verfügbar, die Welt ist durch Datenströme verbunden und Arbeit nicht mehr unbedingt an einen Ort gebunden. Dadurch, so könnte man kritisieren, verlieren aber auch die Gegenstände ihre Au-

<sup>13</sup> Zwar spielen einige der zitierten Werke mit Motiven der Wiederholung oder Appropriation – bei Genzkens Nofretere findet eine direkte Aneignung statt, bei Alexander Calder eine Wiederholung des immer gleichen Formenkanons und bei Max Ernst die Wiederholung durch mehrere Güsse – doch diese Aspekte sind nicht stringent genug im Œuvre Czupryns präsent, um daraus eine schlüssige These zu entwickeln. Zygmunt Bauman: *Flüchtige Moderne*, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 2003

<sup>14</sup> Zygmunt Bauman: *Flüchtige Moderne*, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 2003



Anders Swelten.

thentizität und Bedeutung. Und so ist es auch in den Bildern David Czupryns. Sie sind, wie Velten Wagner formulierte, vielmehr Benutzeroberflächen<sup>15</sup> oder Computerscreens. Im Übersetzungsprozess vom Original zum Display verändert sich jedoch die Erscheinung<sup>16</sup>, Ernsts Skulptur wird zu einer Art virtuellem Abziehbild.

Die Betonung des Virtuellen mag vielleicht überraschen. Immerhin widmet sich David Czupryn mit Hingabe einer detailverliebten Malerei, in der verschiedene Oberflächen und Materialdichten eine zentrale Rolle spielen. Nicht von ungefähr betonen zahlreiche Texte zum Werk des Düsseldorfers das Trompe-l'œil, die malerische Augentäuschung. Sie sehen das Werk eher als handwerklich ausgereifte Weiterentwicklung eines (späten) Surrealismus. Doch tatsächlich nimmt das Digitale einen stärkeren Raum ein, als man auf den ersten Blick glaubt.

Das beginnt bereits mit der Vorbereitung der Bilder. Denn seine Motive entnimmt der Künstler nicht Lexika oder Illustrierten, sondern er recherchiert im Internet danach. Die ersten Entwürfe entstehen häufig am Tablet. Das „De- und Recomposing“, wie der Künstler es nennt,<sup>17</sup> werden mit einer Software durchgeführt. Die Vorarbeit am Computer ist ebenso zentraler Bestandteil des Werkprozesses wie das Auftragen von Farbe mit dem Pinsel.

Wenn die Rede von Benutzeroberflächen ist, dann erklärt sich auch ein Stück weit der bühnenhafte Aufbau der Gemälde. Anders als es bei vielen der Werke in der Ausstellung „Anderswelten“ der Fall ist, laden Czupryns Werke nicht zum Durchschreiten mit dem Auge ein. Der Blick auf sie gleicht eher einem Scannen der Oberfläche. Der Künstler selbst sagt hierzu: „Raum begreife ich als sehr begrenzt. Es gibt bei mir weder unendlichen Bildraum noch Horizonte. Oft deute ich eine Architektur an, manchmal nur in Form einer Wand; alles spielt sich im Vordergrund ab. Ich achte sehr darauf, dass die Gegenstände auf den Betrachter

zukommen, statt dass der Betrachter erst ins Bild hineingehen muss, um seine Atmosphäre zu erfassen. Ich suche das Gegenteil des Immersionsraums.“<sup>18</sup>

Die Arbeit **53L85T8ILI)NI5** zeigt deutlich die Durchdringung von Virtuellem und Realem. Auffällig ist der Hintergrund, der an roten Levanto-Marmor erinnert.<sup>19</sup> Durch seine organischen weißen Adern und die dunkleren und helleren Partien entsteht ein diffuser Grund, der keinen eindeutigen Raum erkennen lässt.

Vor diesem Hintergrund setzt sich eine Figur ab, die durch ihr Gesicht und die Hand an einen Menschen erinnert. Dieser ist jedoch aus zahlreichen Einzelkomponenten zusammengesetzt. Ein wenig erinnert die Figur an Darstellungen Giuseppe Arcimboldos, der malerisch Obst und Gemüse so komponierte, dass die Betrachterinnen und Betrachter darin ein Gesicht erkennen können. Der

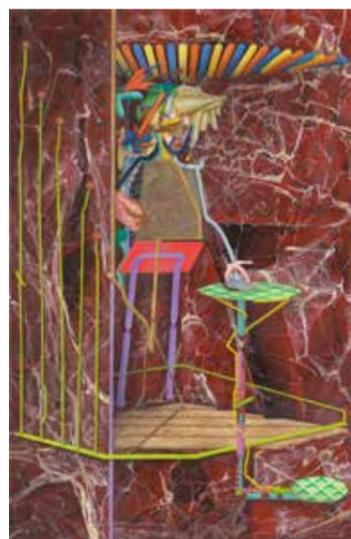
Unterschied von Czupryn zum Meister der Spätrenaissance besteht zum einen darin, dass hier stärker die Destruktion als die Konstruktion, eher das Heterogene als die Einheit im Fokus stehen. Zum anderen sind die „Objekte“, aus denen die Figur gestaltet ist, unklar. Bisweilen glaubt man, Bekanntes zu sehen. Erinnert die türkise Form links der Figur, in etwa auf Bauchhöhe, nicht an eine Niere? Und wabern auf der Höhe des Gesichts nicht Lungenflügel und eine Leber? Und ist nicht da, wo ein Ohr sein sollte, eigentlich eine zweite Nase? Lässt dieser Mensch seine organische Hülle zurück und löst sich im Virtuellen auf? Hierfür würde sprechen, dass die Hand mit vier Fingern ein graues Objekt umschließt, was an das Bewegen einer Computermaus erinnert. Doch diese wird in der Verlängerung zu einer Art metallenen Arm. Das Pendant zu diesem Körperteil ist ein holziger Stumpf. Die Gegenüberstellung und Überlagerung von organischen, anorganischen und nicht definierbaren Materialien prägen die gesamte Konstruktion. Es kann durchaus Spaß machen, einzelnen Linien zu folgen. An der Stelle des Schlüsselbeins kann das Auge beispielsweise einer golden wirkenden Röhre folgen. An einer rechtwinkligen Ecke trifft diese auf eine schwarze Linie, die wie ein Kabel zur vermeintlichen Maus führt. Im weiteren Verlauf überlagert das Rohr ein rotes Parallelogramm und ein violettes Metallkonstrukt, die hier wie die Beine der Figur erscheinen. Diese haben allerdings keinen Kontakt zum Boden. Dieser wird lediglich durch weitere Linien, diesmal in der Optik von Birkenrinde, hergestellt, die auch eine Verbindung zwischen dem ersten goldenen Rohr und einem zweiten darstellt. Letzteres begleitet kurz eine gelbe Linie, die in der erwähnten türkisfarbenen Niere endet, bevor sie sich teilt und streng linear nach oben wächst und eine Art Raumteilung bewirkt. Rechts davon steht die Figur, links finden sich neongrüne, vertikale Gebilde, die an Pflanzen erinnern, aber doch künstlich wirken.

Eines wird beim Betrachten des Gemäldes mehr als deutlich; hier herrschen Gegensätze: Metall und Holz, virtuell und real, geometrisch und organisch, Schwere und Leichtigkeit, Konstruktion und Destruktion, gegenständlich und abstrakt und zahlreiche weitere Gegensatzpaare definieren das heterogene Gemisch. Gleichzeitig hat man das Gefühl, dass alle Teile miteinander verbunden sind. Wie bei einem Netzwerk oder einem Rhizom treffen immer wieder Materialien aufeinander und verzweigen sich. Dass Czupryn einen Menschen ins Zentrum des Bildgeschehens setzt, lässt darüber nachdenken, wie Materialien uns beeinflussen und wie wir sie lesen und deuten. Der Künstler selbst spricht von „material politics“ [dt.: Materialpolitik].<sup>20</sup>

Verschiedene Stoffe werden mit unterschiedlichen Kulturen, historischen Ereignissen oder gesellschaftlichen Schichten assoziiert. Sie erhalten Wert- und Symbolzuschreibungen, werden imitiert oder verpönt. Kurzum: Menschen beeinflussen Materialien und vice versa. Wie die zunehmende Digitalisierung der Welt dieses wechselseitige Verhältnis beeinflussen wird, ist derzeit noch offen.

Bleibt noch die Frage nach dem kryptischen Titel des Gemäldes. **53L85T8ILI)NI5** ist sogenannter Leetspeak. Hierbei handelt es sich um eine spezifische Spracherscheinung im Internet, bei der

<sup>20</sup> Interview David Czupryn und Galerie Artuner, Instagram Story der Galerie Artuner, April 2020



David Czupryn  
**53L85T8ILI)NI5**, 2013  
210 x 135 cm,  
Öl auf Leinwand  
Courtesy Artuner/  
David Czupryn

<sup>15</sup> Dr. Velten Wagner, Eröffnungsrede zur Ausstellung: David Czupryn - Holy Ghosts, Städtisches Museum Engen + Galerie am 8. November 2019.

<sup>16</sup> Der Kern der Erscheinung, ein tertium comparationis, wie Vilém Flusser es definierte, bleibt jedoch erhalten.

<sup>17</sup> Interview David Czupryn und Galerie Artuner, Instagram Story der Galerie Artuner, April 2020

<sup>18</sup> León Krempel im Gespräch mit David Czupryn, in: David Czupryn - He/She/It, ARTUNTER und Kunsthalle Darmstadt (Hrsg.), Snoeck-Verlag Köln, 2018, o.S.

<sup>19</sup> Rosso Levanto stammt aus Ligurien in Italien. Ähnlich marmorierte, rote Natursteinvorkommen finden sich vor allem in Griechenland, Frankreich, Spanien, der Türkei und China.

Buchstaben durch ähnliche Zahlen und Sonderzeichen ersetzt werden. Ursprünglich diente der Leetspeak zum Schutz von Mails, da Computer Zahlenreihen nicht visuell erfassen und so decodieren können, wie es das menschliche Auge vermag. Heute findet sich Leetspeak vor allem bei Online-Computerspielen und ist hier eine Möglichkeit der Kommunikation sowie Distinktionsmerkmal unter Gamerinnen und Gamern. **53L85T8ILI)NI5** heißt übersetzt schlicht „SELBSTBILDNIS“.

Czupryn zeigt sich in seinem Gemälde also selbst: mit Literatur im/am Kopf, der Hand an der Mouse, und konstruiert aus unterschiedlichsten (materiellen) Einflüssen.

Dass die Figuren Czupryns oftmals an Skulpturen erinnern und gerade die Bildhauerei immer wieder vom Maler zitiert wird, hat ebenfalls einen Grund. Ursprünglich war der gebürtige Duisburger nämlich Schreiner und Steinmetz. Erst danach studierte er Bildhauerei und war als Assistent von Bildhauern tätig, bevor er sich gänzlich dem Medium Malerei widmete und hier seine eigene, unverwechselbare Bildsprache fand. Das Interesse für Oberflächenstrukturen und Stofflichkeit ist ihm geblieben. Nur braucht er heute weder Hammer noch Meißel, sondern Farbe, Pinsel, Sprühpistole und Leinwand.

## Konstruktion der Anderswelten

Viele der Gemälde in der Doppelausstellung **Anderswelten. Malerei heute + David Czupryn** spielen mit fiktiven, irrationalen Bildwelten, die durch ihre Andersartigkeit faszinieren. Die Werkschau soll dazu einladen, in diese Anderswelten einzutauchen und darin Alternativen zum alltäglichen Leben zu entdecken. Das gelingt, indem Bekanntes und Erfundenes miteinander verbunden werden und so etwas Neues schaffen, das uns in den Bann zu ziehen vermag. Es fällt leicht, sich auf die Werke einzulassen. Die Faszination, die von ihnen ausgeht, in Worte zu fassen, ist hingegen schwierig. Wie lassen sich die ausgestellten Werke theoretisch fundieren? Schließlich, so ließe sich sagen, ist jede der ausgestellten Arbeiten ein Extrakt eines subjektiven male-rischen Kosmos, der ebenso subjektiv von den Betrachterinnen und Betrach-tern gelesen werden kann. Zum Teil ist der Impuls zu einem reinen Subjektivis-mus in Bezug auf die hier gezeigten Anderswelten nachvollziehbar. Der Dialog zwischen Gemälde und Betrachtendem ist ein individueller und lässt sich nicht verallgemeinern. Dennoch lassen sich zwei Teilfelder extrahieren, denen wir uns auf einer theoretischen Ebene nähern können. Da ist zum einen die Frage, wieso es den Impuls zur Erfindung fiktiver (Bild-)Welten seitens der Kunst-schaffenden gibt. Zum anderen lässt sich danach fragen, warum wir über-haupt auf einer emotionalen Ebene auf ein gemaltes Bild reagieren können und worin der Reiz besteht, sich in die andersartigen Welten hineinzubegeben. Es geht also auf der einen Seite um Fantasie und Fiktion und auf der ande-ren Seite um Effektübertragung durch (bildende) Kunst, wobei die einzelnen Aspekte natürlich miteinander verbunden sind.

## Fiktion als Realitätsverdopplung

Ein Blick auf die Geschichte zeigt, dass das, was wir heute als Fiktion bezeich-nen, noch keine allzu lange Geschichte hat. Obwohl darüber gestritten wird, ob es sich beim Hervorbringen von erfundenen Dingen und Geschichten um ein dem Menschen seit jeher eigenes Bedürfnis handelt, lässt sich behaupten,

dass erst mit dem 17. Jahrhundert ein verändertes Verhältnis zur Realität entsteht, welches die Vor-stellung eigenständiger, autonomer Welten ermög-licht. Die italienische Soziologin Elena Esposito be-schreibt diese Entwicklung, deren Ursprünge sie im Theater sieht in ihrem Werk „Die Fiktion der wahrscheinlichen Realität“.<sup>21</sup> Musste sich bis zum 16. Jahrhundert die Fiktion noch den Vorwurf der Lüge und Täuschung gefallen lassen, wurde diese im Theater erstmals bewusst inszeniert. Der Ro-man<sup>22</sup> übernahm anschließend diese Haltung und differenzierte sie im 17. Jahrhundert weiter aus. Es entstanden Texte, die Orte, Personen und Handlun-gen erfanden, die durchaus plausibel und nachvoll-ziehbar erschienen. Der Roman des 17. Jahrhun-derts beschrieb also keine realen Begebenheiten,

<sup>21</sup> Elena Esposito: Die Fiktion der wahrscheinlichen Realität, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2007

<sup>22</sup> Bekannte Beispiele für den von u. a. Esposito beschriebenen Paradig-menwechsel sind François Rabelais' Gargantua und Pantagruel (1532, 1534, 1545, 1552 und 1564), Miguel de Cervantes' Don Quijote de la Mancha (1605/15) oder Madame de La Fayette's La Princesse de Clèves (1678).

<sup>23</sup> Begriff von Hans Blumenberg: Wirklichkeits-begriff und Möglichkeit des Romans, in: H. R. Rauß (Hrsg.): Nachahmung und Illusion. Poetik und Hermeneutik I, Wilhelm Fink Verlag, München 1964

ließ die Fiktion aber realistisch werden und konstruierte so „zweite Welten“.<sup>23</sup> Neuere Theorien zur Fiktion betonen immer wieder die Wichtigkeit, den (vermeintlichen) Gegensatz von fiktiv und real. Wolfgang Iser etwa setzt das „Imaginäre“ als Zwischenstufe ein und definiert das Fiktive als Extension des Menschen<sup>24</sup> und auch Elena Esposito stellt heraus, dass wir uns bei der „fiction“ im Klaren darüber sind, dass es sich um erfundene Geschichten handelt, diese aber dennoch einen Effekt auf die Realität hat. Dieser begründet sich mit der Komplexität unserer Welt. Der fiktive Roman bietet plausible, in sich geschlossene Erzählungen, an denen wir unsere Emotionen, unser Verhalten und unser Wissen schulen können. „Wer in der Lage ist, sich auf diese Eigenschaften fiktionaler Texte einzulassen, kann sich folglich in der realen Welt und der Komplexität ihrer Beziehungen besser bewegen. Akteure bzw. Leser interpretieren Gefühle und reale Liebesaffären auf der Grundlage der Geschichten, die sie in der Literatur kennengelernt haben – nicht auf der der Ereignisse, die sie in ihren eigenen Familien oder Bekanntenkreisen beobachten könnten.“<sup>25</sup> Esposito und andere Autor\*innen sehen also eine Auswirkung der Fiktion auf die Wirklichkeit. Sie, ebenso wie die Wahrscheinlichkeitsrechnung, gelten der Soziologin als „Realitätsverdopplung“, die wie ein Spiegel für Reales wirkt. Sie grenzt hierbei auch die Fiktion von der Fantasie ab: „Fiktion dagegen ist etwas anderes als reine Phantasie, weil sie eine eigene Realität entwirft und die fiktive Realität reale Auswirkungen hat.“

Ein Manko der Fiktions-Theorie ist, dass sich ein großer Teil der Schriften auf die Literatur bezieht. Im 21. Jahrhundert wird durch den Film zwar der Fokus um andere Medien erweitert, doch gelingt es den meisten Definitionen nicht, geeignete Mittel zur Definition von Gemälden zu bieten, wie sie im Museum Villa Rot zu sehen sind. Die Werke der Künstlerinnen und Künstler sind weder Realitätsverdopplung, noch zweite Welten im Sinne Blumenbergs. Vielmehr sind es „Anderswelten“. Denn obgleich sie oftmals Motive der Realität präsentieren, zeichnen sie sich durch eine große Eigenständigkeit aus, die weitaus weniger nachverfolgbare Narrationen bietet als der Roman, sondern mehr kreative Eigenleistung der Betrachterinnen und Betrachter einfordert.

Wichtig festzuhalten ist jedoch, dass neuere Theorien zur Fiktion diese nicht losgelöst von der Wirklichkeit sehen, sondern Wechselwirkungen in beide Richtungen verzeichnen. Fiktion ist nicht Unterhaltung, sondern konstruktives Element innerhalb der Wirklichkeit.

### L'imagination au pouvoir – Fantasie an die Macht!

Um den Unterschied der Realitätsverdopplung Espositos zu den Anderswelten im Museum Villa Rot näher zu definieren, hilft womöglich ein Exkurs zur Fantasie. Wenn Elena Esposito die Fiktion von der Fantasie unterscheidet, da sie letzterer keine Auswirkungen auf die Realität zuspricht, so zeigt

sich in der Geschichte immer wieder der gegenteilige Versuch.

Interessanterweise nimmt die Fantasie jahrhundertlang eine nur untergeordnete Rolle in der Geistesgeschichte ein. Seit der Antike kam der Fantasie primär eine Mittlerfunktion zwischen der

<sup>24</sup> Wolfgang Iser: Das Fiktive und das Imaginäre – Perspektiven literarischer Anthropologie, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1991

<sup>25</sup> Esposito, S. 56

(sinnlichen) Wahrnehmung (aisthesis) und dem Denken (nous) beziehungsweise dem Verstand zu.<sup>26</sup>

Auch im Mittelalter und der Renaissance änderte sich diese Unterscheidung nur geringfügig. Wichtig zu betonen ist an dieser Stelle, dass die Fantasie in weiten Teilen negativ bewertet wurde. „Sie galt [...] als eine unzuverlässige, korrumpierende und täuschende Fähigkeit, die kontrolliert werden musste.“<sup>27</sup> Sie musste durch Vernunft und Logik oder eben durch Gottvertrauen in Zaum gehalten werden.

Erst im 18. Jahrhundert fand ein radikaler Wandel der Fantasiebewertung statt. Wenig überraschend ist, dass vor allem die Philosophen der Romantik eine Rehabilitierung der Fantasie anstrebten. Das bildhafte Vorstellungsvermögen ist ihnen nicht mehr nur Mittler, sondern integraler Bestandteil innerhalb des menschlichen Erkenntnisprozesses. Mehr noch: Die Fantasie wurde zum Inbegriff von Freiheit. Es mag kein Zufall sein, dass August Heinrich Hoffmann von Fallersleben und Ernst Richter wenige Jahre vor der Märzrevolution das Lied „Die Gedanken sind frei“ veröffentlichten. Ferdinand Raimund erdichtet in „Die gefangene Phantasie“ eine Blumeninsel, auf der alle Bewohnerinnen und Bewohner dichten, bis zwei böse Zauberschwester die Phantasie gefangen nehmen. Und auch die zahlreichen Veröffentlichungen von Märchen der Gebrüder Grimm, von Joseph von Eichendorff oder Ludwig Tieck zeugen von einer Betonung des Irrationalen, Traumhaften und Fantastischen. Genau diese Umwertung des Begriffs ist folgenreich, wird doch die Fantasie dadurch ihrer vermittelnden Position enthoben und politisiert. Diese Tendenz findet sich häufig in Momenten der Geschichte, in denen politische oder gesellschaftliche Systeme als immobil, verkrustet, elitär oder exklusiv

empfunden wurden. Die Betonung der Fantasie versprach dann Freiheit, Anarchie oder Aufbruch.

Die Situationisten skandierten in den 1960er Jahren: „Soyons realistes, demandons l'impossible!“ [dt.: Seien wir realistisch, verlangen wir das Unmögliche] und die Pariser Studentenbewegung 1968 forderte „L'imagination au pouvoir“ [dt.: Fantasie an die Macht]. Letztere war, wie Karl Heinz Bohrer herausstellte, stark beeinflusst durch den Surrealismus, dessen Vertreterinnen und Vertreter zum Teil ebenfalls eine emanzipatorische Kraft in der Fantasie erblickten.<sup>28</sup>

Allgemeiner betrachtet ließe sich mit Herbert Marcuse sagen: „Die kritische Funktion der Fantasie liegt in ihrer Weigerung, die vom Realitätsprinzip verhängten Beschränkungen des Glücks und der Freiheit als endgültig hinzunehmen, in ihrer Weigerung zu vergessen, was sein könnte.“<sup>29</sup> Man kann sogar noch einen Schritt weitergehen und diesen Aspekt vom Individuum auf die Gesellschaft übertragen, wie es Slavoj Žižek mit dem Begriff der Sozialfantasien getan hat.<sup>30</sup>

<sup>26</sup> Diese Unterscheidung findet sich in Texten von Platon (im Theaitetos) und Aristoteles (u.a. in De Anima). Vor Platon gibt es keine ausführliche Ausarbeitung zu diesem Thema.

<sup>27</sup> Hans Dieter Huber: Bildhafte Vorstellungen. Eine Begriffskartografie der Phantasie, in: Hans Dieter Huber, Bettina Lockemann, Michael Scheibe (Hrsg.): Visuelle Netze – Wissensräume in der Kunst, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2004, S.179

<sup>28</sup> Karl Heinz Bohrer: 1968: Die Phantasie an die Macht? Studentenbewegung - Walter Benjamin Surrealismus, in: Merkur 51 (Dezember 1997)

<sup>29</sup> Herbert Marcuse: Triebstruktur und Gesellschaft. Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 1979, S. 148

<sup>30</sup> Vgl. Slavoj Žižek: The Sublime Object of Ideology, 1989, Verso, London; New York 1989

## Um 1900 wurde der Begriff „Fantasie“ von einer neuen Disziplin besetzt, der Psychologie.

Hier war es vor allem Sigmund Freud, der neue Perspektiven in die Diskussion brachte. Unterschied man zuvor zwischen produktiver und reproduktiver Fantasie und kategorisierte sie als positiv oder negativ, so brachte die Psychologie erstmals die Kategorien „bewusst“ und „unterbewusst“ ins Spiel. Das ist insofern relevant, als dadurch ins Zentrum gerückt wird, dass der Mensch zwischen Realität und Fiktion unterscheiden kann (andernfalls wäre es keine Fantasie, sondern eine Halluzination). Die Fantasie ist wie ein Tagtraum im Wachzustand, speist sich aber ebenso wie der Traum aus dem Unterbewussten. Dieses ist aber nicht unabhängig, sondern von außen beeinflusst. Gleichzeitig wirken nicht nur externe Faktoren auf die Fantasie ein, sondern die Fantasie kann wiederum schöpferisch sein und nach außen treten. Diese wechselseitige Bedingung wurde auch durch die Neurophysiologie bekräftigt. Die Fantasie wird stimuliert und kann selbst simulieren. Letzterer Punkt ist für die (bildenden) Künste elementar. Denn auf dem Weg in die Sichtbarkeit nimmt die Fantasie eine bildhafte Form an. Der französische Psychoanalytiker Jacques Lacan benennt dieses Bildhafte im Jahr 1957 mit dem Begriff des Phantasmas. Im gleichen Jahr veröffentlicht Herbert Marcuse einen Text, in dem er die Schriften Sigmund Freuds analysiert und hierbei die Kunst als Realisierung von Fantasien definiert. Laut Marcuse steht „hinter der ästhetischen Form des Kunstwerks [...] die verdrängte Harmonie von Sinnlichkeit und Vernunft.“<sup>31</sup>

Hans Dieter Huber fasst zusammen: „Über alle Dimensionen hinweg ist es jedoch das Bildhafte an der Vorstellung, was sie so interessant für die Bildwissenschaften macht. Wir können mithilfe unseres Gehirns – durch freie Simulation – der Welt jederzeit Phantasien hinzufügen und sie ihr jeden Moment auch wieder entziehen. Es ist ein bildhaftes, zeitbasiertes und bewegtes Spiel, in dem sich unser Verhältnis zur Welt immer wieder aufs Neue konstituiert.“<sup>32</sup>

Drei wesentliche Punkte sollen an dieser Stelle herausgestellt werden. Erstens: Fantasie und ihre Bewertung sind wandelbar und zeigten sich historisch betrachtet immer in neuen Erscheinungen. Zweitens: Die Fantasie steht in einem Austausch mit der Realität. Beide beeinflussen einander. Drittens zeigt sich die Fantasie vor allem bildhaft.

Diese drei Punkte sind vor allem für die Malerei interessant. Denn zum einen ist Malerei das Hervorbringen von Bildern. Diese können entweder Wirklichkeit abbilden, ihr Fantasien hinzufügen oder eigene Phantasmen fixieren und damit in eine dauerhafte Form bringen. Indem sie dies tut, ist sie ein hervorragendes Zeitdokument. Welche Fantasien, welche fiktiven Bilder haben Menschen zu welchen Zeiten umgetrieben und warum? Denkt man diesen Punkt weiter, dann kann die fiktive Malerei auch unsere Gegenwart ein Stück weit charakterisieren.

Doch was unterscheidet die heutige fiktionale Malerei von der vorangegangenen Epochen? Im Zusammenhang mit der Ausstellung „Halluzinierte Welt –

<sup>31</sup> Marcuse, S. 203

<sup>32</sup> Hans Dieter Huber: Bildhafte Vorstellungen, S. 212

Malerei am Rand der Wirklichkeit (Haus am Lützowplatz, 2014) fasste der Kurator Marc Wellmann es wie folgt zusammen: „Viele Künstler reagieren

auf die [...] Wirklichkeitserfahrung mit den Mitteln des Samplings, doch noch prägender scheint der geradezu ubiquitäre Umgang unserer Zeit mit den digitalen Welten des Internets geworden zu sein. Das Internet ist in den letzten zwanzig Jahren ein gigantischer Resonanzraum geworden, der sich gleichsam hinter der Wirklichkeit aufgetürmt hat.“<sup>33</sup>

Gerade der kreative Umgang mit dem Internet als Bildquelle offenbart einen Aspekt, der in der Beschreibung der Fantasie kaum Beachtung findet. Denn eine Stimulation kann nicht nur durch die reine Wirklichkeitsbetrachtung erreicht werden, sondern auch durch den Zufall. Der Zufall kann dabei unterschiedlicher Natur sein. Auf der einen Seite steht der Zufall, der im Prozess

<sup>33</sup> <https://www.hal-berlin.de/ausstellung/halluzinierte-welt/> (Stand: 13. August 2020)

<sup>34</sup> Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen (1793), hier: Theoretische Schriften. Rolf-Peter Janz (Hrsg.), Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1992, S. 607 „Der Sachtrieb will, dass Veränderung sei, dass die Zeit einen Inhalt habe; der Formtrieb will, dass die Zeit aufgehoben, dass keine Veränderung sei. Derjenige Trieb also, in welchem beide verbunden wirken, (es sei mir einstweilen, bis ich diese Benennung gerechtfertigt haben werde, vergönnt, ihn Spieltrieb zu nennen) der Spieltrieb also würde dahin gerichtet sein, die Zeit in der Zeit aufzuheben, Werden mit absolutem Sein, Veränderung mit Identität zu vereinbaren.“

<sup>35</sup> Reckwitz untersucht die Unterscheidung von Rationalisierung und Kulturalisierung. Die Rationalisierung sucht danach, die Komplexität der Welt zu reduzieren und zu vereinfachen. Im Rahmen der Kulturalisierung können hingegen Objekte, Subjekte, Orte u.a. eine Wertzuschreibung erhalten, die es ihnen gestattet ihre Eigenkomplexität zu entfalten. Bei der Frage, wie diese Einheiten eine Qualität entwickeln können, unterscheidet Reckwitz zwischen der ästhetischen Ebene, der narrativ-hermeneutischen, der ethischen, der gestalterischen und der ludischen. Andreas Reckwitz: Die Gesellschaft der Singularitäten – Zum Strukturwandel der Moderne, Suhrkamp Verlag, Berlin 2019, S. 87 – 92

<sup>36</sup> Ebd. S. 91

des Malens gefunden wird. Eine Künstlerin oder ein Künstler zeichnet oder malt dabei ohne Vorstudien oder Skizzen und entwickelt so Formen, Gesichter, Motive oder Landschaften. Auf der anderen Seite steht das freie und zufällige Kombinieren einzelner Motive zu neuen, irrational erscheinenden Verbindungen. Hier dient das Internet mit seiner heterogenen Bildwelt meist als Ausgangspunkt aktiv angestrebter Zufallsbegegnungen.

In den Werken von Jonas Burgert, Hyundeok Hwang, Juliane Hundertmark oder Edith Nürnberger dominiert beispielsweise die im Mal- oder Zeichenprozess entstandene Form, die in Relation zu realen Verhältnissen gesetzt wird, während bei David Czupryn, Rui Zhang oder Maxim Brandt die Kombination unterschiedlicher Motive aus diversen Bildquellen, vor allem dem Internet, eine zentrale Rolle spielt.

Bis zu einem gewissen Grad ist die Integration des Zufalls also bestimmt durch das, was Friedrich Schiller als „Spieltrieb“ bezeichnete.<sup>34</sup> Auch Andreas Reckwitz definierte das Ludische beziehungsweise das Spiel als einen wesentlichen Aspekt der Kulturalisierung.<sup>35</sup> Liest man seine Definition des Spiels, scheint diese perfekt auf die ausgestellten Werke zu passen.

„Im Medium Spiel werden außeralltägliche Welten realisiert, die ihren eigenen, selbstgesetzten Regeln folgen und Möglichkeitsräume eröffnen. [...] Das Spiel enthält eine offene Handlungs- und Experimentenlogik [...]. Es ist entlastet von der Pragmatik der Lebenswelt des Alltags sowie der rationalisierten Prozesse. Das Spiel ist die Praxis par excellence, in der die Kultur ihren scheinbar nutzlosen Überschuss gegenüber der rationalen Welt demonstriert.“<sup>36</sup>

Gerade mit der beschriebenen Befreiung von der

Pragmatik des Alltags können sich zweifellos viele Kunstschaffende identifizieren. Regeln der Logik, der Schwerkraft, der Perspektive und andere Prozesse des Rationalen können in der Malerei über Bord geworfen werden. Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Spiel und bildender Kunst ist die Notwendigkeit eines Mitspielenden.

Im Falle einer Ausstellung ist von enormer Bedeutung, dass die Gemälde nicht nur geschaffen, sondern auch rezipiert werden. Die Betrachterin oder der Betrachter ist dazu eingeladen, ein Werk für sich selbst zu decodieren. Dieser Akt des Lesens oder Decodierens ist wiederum durch die Erfahrungen und die erlebte, gelernte Realität und eben die Fantasie beeinflusst.

### Wenn die Betrachter ein religiöses Erlebnis erwarten, werden sie es hier finden.

Ein zentrales Anliegen der Werkschau „Anderswelten“ ist, dass wir die ausgestellten Werke nicht nur sinnlich, sondern auch emotional erfahren. Im Idealfall tauchen die Besucherinnen und Besucher in die Bildwelten ein, durchwandern sie mit dem Auge und werden dabei gerührt, zum Lachen oder zum Nachdenken gebracht. Es sollte also zu einer Affektübertragung kommen.

Im Gegensatz zur Fiktion und zur Fantasie hat die Affektübertragung eine äußerst lange Geschichte. Schon früh interessierten sich Autoren dafür, wieso Kunstwerke Gefühle bei uns hervorrufen können. Eine der ersten umfangreichen Texte zu diesem Thema lieferte Leon Battista Albertis „De pictura“ (1435/36). Darin versucht dieser „sowohl die emotionale Wirkungsweise der Malerei – nämlich durch Affektübertragung – im Kontext einer nicht ausschließlich religiös orientierten Kunst zu veranschaulichen, als auch einen Genuss (voluptas/delectio) am Kunstwerk zu legitimieren, der unabhängig von moralischen und didaktischen Motivationen und intellektueller Wertschätzung bestehen konnte“.<sup>37</sup>

Über 350 Jahre später schreibt Immanuel Kant in seiner „Kritik der Urteilskraft“ von Schönheit als „interesselosem Wohlgefallen“ und führt damit einen Grundbegriff der Ästhetik ein, der eine lange Zeit überdauern soll. Vor allem nachdem sich Kunst aus der Abhängigkeit von adeligen oder kirchlichen Auftraggeberinnen und -gebern befreit hatte, drängte die Frage nach dem „Warum“ der Kunst, die sich leicht mit einem interesselosen Wohlgefallen erklären konnte. Damit ist aber nicht die Frage geklärt, warum wir gerne und bereitwillig ästhetische Erfahrungen machen wollen. Hinzu kommt, dass wir nicht nur positive Emotionen wertschätzen. Horrorfilme, Pablo Picassos Guernica, der Tod von Romeo und Julia, Anna Karenina, Tosca oder andere fiktive Charaktere rufen bei uns kein Wohlgefallen, sondern eher Gefühle hervor, die wir in der Realität meiden würden, die wir in Bezug auf Kunst aber auch schätzen.<sup>38</sup>

<sup>37</sup> Frank Zöllner: Leon Battista Albertis „De pictura“, in: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich, 4, 1997, S.23  
Hier: [http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/175/1/Zoellner\\_GBJB\\_97.pdf](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/175/1/Zoellner_GBJB_97.pdf) (Stand: 13.08.2020)

<sup>38</sup> Vgl. Ernst Gombrich: Meditationen über ein Steckenpferd – Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1978, erstmals abgedruckt in: Lancelot Law Whyte (Hrsg.): Aspects of Form, A Symposium on Form in Nature and Art, Lund Humphries Publishers, London 1951  
Kendall Walton: Fearing Fictions, in: Journal of Philosophy, Bd.75.1, Columbia University, New York 1978,

Wieso uns fiktionale Kunstwerke berühren und wieso wir uns dieser ästhetischen Erfahrung gerne hingeben, obwohl wir wissen, dass es sich um Fiktionen handelt, ist eine Frage, die verstärkt ab den 1970er Jahren diskutiert wurde.

Ein wichtiger Denker in diesem Zusammenhang ist der amerikanische Philosoph Kendall Walton, der sich in seinen Ausführungen auf Ernst Gombrichs Ansätze beruft und damit ebenfalls das Spiel ins Zentrum der Erfahrung setzt. Die Rezeption von Kunstwerken vergleicht er mit der Vorstellungskraft von Kindern. Ein Pappkarton kann zur unbezwingbaren Festung, ein Stock zum wilden Pferd und der Boden zu Lava werden. Kunstwerke sind für den Autoren wie Requisiten bei Kindern, sie werden zu „Übungen der Imagination“. Unsere Emotionen bei dieser Art von Übungen sind daher also keine realen Emotionen, sondern nur „Quasi-Emotionen“. Dieser Ansatz gleicht der Theorie Elena Esposito (s.o.), nach der wir unsere Gefühle an Fiktionen schulen.

Die meisten der Theorien rund um die Fiktion sind stark am Film und der Literatur orientiert. Vor allem der Horrorfilm und das Schicksal Anna Kareninas sind hier zentrale Eckpfeiler für unterschiedliche Theorien und entspannen sich vor allen an der Frage, ob wir eine fiktive Erzählung situativ als real oder fiktiv oder als Zwischending empfinden.

Robert J. Yanal und Richard Wollheim gehen in ihren Ansätzen davon aus, dass ein ästhetischer Wert keine Absolutheit besitzt, sondern grundsätzlich von menschlichen, persönlichen Erfahrungen und Entwicklungen abhängig ist. Kunst soll nicht nur objektiv betrachtet werden, man soll Emotionen, Wünsche und Hoffnungen in die Betrachtung miteinbeziehen. Trotz der möglicherweise bloß materiellen Grundlage kann der Betrachter dennoch eine zweite, nicht sichtbare Realität aufbauen.<sup>39</sup>

Auch Nelson Goodman hält fest, dass sinnliche und emotionale Erfahrungen zum einen mit Eigenschaften von Objekten in Verbindung stehen. So fällt es uns leicht, Blumen schön zu finden, da sie sowohl einen angenehmen Duft und schöne Farben haben als auch mit Sonne und Wachstum, also primär positiv konnotierten Dingen, verbunden sind. Auf der anderen Seite kann eine Blume aber ebenso negative Empfindungen, etwa bei einem Allergiker, hervorrufen. Schließlich „fungieren Emotionen kognitiv nicht als separate Elemente, sondern in Kombination miteinander und mit anderen Erkenntnismitteln. Wahrnehmung, Vorstellung und Gefühl mischen sich und wirken aufeinander ein; und ein Amalgam wersetzt sich oft der Analyse in emotionale und nichtemotionale Komponenten.

So sehr man sich nach einer gültigen Theorie für die Kunstbetrachtung sehnt, so wenig kann es sie geben. Klar ist jedenfalls, dass wir bereit sind, ästhe-

tische Erfahrungen zu machen. Hierbei kann ein Kunstwerk eine stimulierende Funktion oder die eines Platzhalters für die eigene Emotion bzw. die Bereitschaft dazu haben. Die Gewichtung einer ästhetischen Erfahrung ist abhängig von verschiedenen Faktoren. Zum einen ist zu beurteilen, wie stark die Eigenschaften eines fiktiven Werks oder eines Objekts spezifische Emotionen hervor-

<sup>39</sup> Robert J. Yanal: The Paradox of Suspense, in: British Journal of Aesthetic, Bd.36, London 1996  
Richard Wollheim: On the Emotions, Yale University Press, New Haven, 1999, deutsche Übersetzung: Emotionen; Eine Philosophie der Gefühle, Beck, München, 2001

rufen sollen. Ein guter Horrorfilm führt zu heftigem Herzklopfen und Schreckensmomenten. Unsere Interessen, unser Informationsstand und unsere Bereitschaft zur Erkenntnis sind daher ebenfalls gewichtige Faktoren. Mark Rothko formulierte einst: „Wenn die Betrachter ein religiöses Erlebnis erwarten, werden sie es hier finden. Wenn sie eine profane Erkenntnis erwarten, finden sie sie ebenfalls. Ich bevorzuge keine dieser Seiten.“<sup>40</sup> Die grundlegende Einstellung kann durchaus das Ergebnis der Emotion beeinflussen. Wenn ich viel über das Leben Pablo Picassos weiß, dessen Kunst gut kenne und bereit bin, durch die Betrachtung von Einzelwerken noch mehr über sein Leben, seine Zeit und seine Technik herauszufinden, werden meine Emotionen andere sein, als wenn ich prinzipiell kein Interesse an moderner Kunst habe und den Namen Pablo Picasso nie gehört habe. Letzteres schließt eine ästhetische Erfahrung aber nicht prinzipiell aus. Picassos Guernica kann auch Kunstlaien berühren, da es starke Emotionen darstellt und eine fast narrative Funktion einnimmt.

Und genau hier liegt die Stärke der Ausstellung „Anderswelten“. Anders als im Roman wird hier nirgends eine konsistente Geschichte erzählt. Aber es gibt Andeutungen von Erzählungen. Es gibt Bezüge zur Realität, die jedoch in fantastischen Konstellationen oder durch den spielerischen, rekombinierenden künstlerischen Prozess ummodelliert werden. Sie geben also starke Impulse, doch bleiben so offen, dass die Betrachterinnen und Betrachter nicht zu sehr eingeschränkt werden.

<sup>40</sup> Zitiert in: Peter Dittmar: Mark Rothko. Im Dunkeln, Jüdische Allgemeine, Oktober 2014  
Online: <https://www.juedische-allgemeine.de/kultur/im-dunkeln/> (Stand: 18. September 2020)

Dieses Textheft  
erscheint anlässlich der Ausstellung

#### **Anderswelten. Malerei heute** →

vom 1. November 2020 bis 21. Februar 2021  
im Museum Villa Rot in Burgrieden-Rot

#### **Herausgeber**

Hoenes-Stiftung  
und Marco Hompes M.A.,  
Museum Villa Rot

#### **Kurator**

Marco Hompes

#### **Titelbild**

Maxim Brandt  
**Still Life**, 2018,  
Öl auf Leinwand  
80 x 100 cm  
© Maxim Brandt

#### **Texte**

Marco Hompes

#### **Lektorat**

Ulrika Barthold  
Anette Fetscher

#### **Gestaltung**

MüllerHocke, Eva Hocke

© 2020 der Publikation beim  
Herausgeber, der Texte bei den Autoren  
und der Abbildungen, soweit nicht anders  
vermerkt, bei den Künstlerinnen und  
Künstlern sowie den Fotografinnen und  
Fotografen



Die Museumspädagogik  
wird gefördert von

Stiftung  BC – pro arte



#### **Danksagung**

Mit der Ausstellung „Anderswelten“ ist ein Herzenswunsch in Erfüllung gegangen: eine Ausstellung ausschließlich mit Malerei, die in andere, fantastische Welten entführt und zum intensiven Betrachten einlädt. Umso größer war meine Freude, dass alle Künstlerinnen und Künstler ohne zu zögern ihre Teilnahme zugesagt haben. Ich danke Ihnen sehr, dass sie bereitwillig Ihre wunderbaren Werke zur Verfügung gestellt haben. Ebenfalls bedanken möchte ich mich bei den privaten Sammlern, namentlich Hamish Morrison, Wolfgang Schoppmann und der ndF: neue deutsche Filmgesellschaft mbH, die sich für die Dauer der Ausstellung von ihren Werken trennen. Der Galerie Judin Berlin, ARTUNER und Ayse Sahin gilt mein Dank für die reibungslose und freundliche Zusammenarbeit.

Diese Ausstellung und ihr Begleitprogramm wurden durch die Unterstützung der Deutschen Vermögensberatung, ART-Regio | SV Sparkassenversicherung und Stiftung S BC – pro arte in Biberach ermöglicht. Vielen herzlichen Dank dafür!

Ohne das wunderbare Team des Museums Villa Rot wäre die Ausstellung undenkbar. Dem handwerklichen Geschick Thomas Halders ist zu verdanken, dass alle Bilder perfekt hängen. Ohne Anette Fetscher und Ulrika Barthold wären viele Fehler ungesehen und viele Anrufe und Mails unbeantwortet geblieben. Eva Hocke von MüllerHocke GrafikDesign hat wieder die schönsten Plakate, Folder, dieses Textheft und viele weitere Printprodukte gestaltet und Daniel Riess alles produziert, was klebt. Cornelia Rothhoff, dem Kassen- und Vermittlungsteam sowie dem Vorstand der Hoenes-Stiftung gebührt ebenfalls mein großer Dank für ihre Arbeit und ihren Einsatz für das Museum.

Marco Hompes

# MUSEUM VILLA ROT

[www.villa-rot.de](http://www.villa-rot.de)

D-88483 Burgrieden – Rot

Schlossweg 2

07392 / 8335

Mi – Sa 14 – 17 Uhr

So u Ft 11 – 17 Uhr