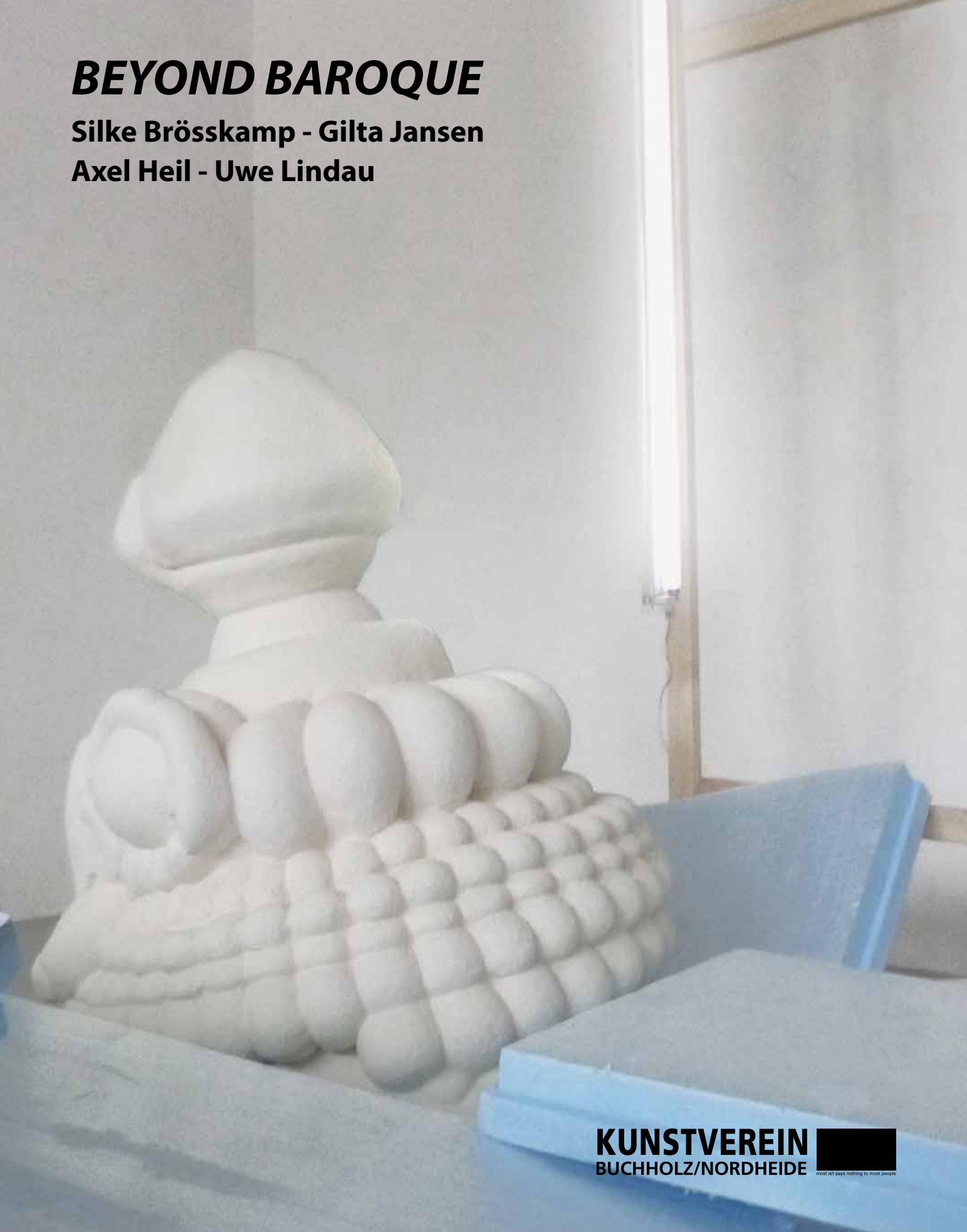
BEYOND BAROQUE

Silke Brösskamp - Gilta Jansen
Axel Heil - Uwe Lindau



KUNSTVEREIN
BUCHHOLZ/NORDHEIDE
most art says nothing to most people

BEYOND BAROQUE

Silke Brösskamp - Gilta Jansen
Axel Heil - Uwe Lindau

Rembrandt van Rijn, Porträt des Predigers Johannes Wtenbogaert, Öl auf Leinwand, 130 x 103 cm, 1633, Reichsmuseum Amsterdam

Vorwort

Barock hat nichts von seiner Zeitlosigkeit eingebüßt; besser gesagt: Barockes oder barocke Phänomene sind nach wie vor zeitgemäß und allenthalben anzutreffen.

Diese Behauptung soll in *BEYOND BAROQUE* unter Beweis gestellt werden. Vier Künstler präsentieren zeitgenössische Kunst, die auf ihre barocke Ästhetik hin befragt werden soll. Die Besucher sind herzlich eingeladen, dieser These zu folgen oder sie in Frage zu stellen .

Mein ganz besonderer Dank geht an die Künstlerinnen Silke Brösskamp und Gilta Jansen sowie an die Künstler Axel Heil und Uwe Lindau. Auch danke ich allen Mitstreitern des Kunstvereins Buchholz, die mit großem Engagement dieses Projekt unterstützt haben.

Zu guter Letzt geht ein großer Dank an die Förderer dieses Projektes: den Lüneburgischen Landschaftsverband, die Sparkasse Harburg-Buxtehude und an die Stadt Buchholz.

Sven Nommensen
1. Vorsitzender Kunstverein Buchholz/Nordheide e.V.

Einleitung

Barock

Als Barock bezeichnet man jene Stilepoche, die zwischen der Renaissance und dem Klassizismus angesiedelt ist und die sich etwa von 1575 bis 1770 erstreckte. Der Begriff „Barock“ entstammt dem Portugiesischen; als „barocco“ bezeichnete man unregelmäßige, schiefe Perlen. Entsprechend änderte sich auch der Kunstkanon: Die weitgehend symmetrisch gegliederten Strukturen und die harmonisch ausgewogenen Kompositionen der Renaissance wurden in eine bewegte und übersteigerte Formensprache überführt.

Barock im Süden Europas

Im Zuge der Gegenreformation unternahm die römisch-katholische Kirche seit ca. 1540 zahlreiche Versuche, den sich etablierenden Protestantismus zurückzudrängen. Auch die Kunst spielte in diesem Zusammenhang eine gewichtige Rolle. Sie sollte in den Einflussgebieten der römisch-katholischen Kirche der ganzen Pracht und Herrlichkeit des Glaubens Ausdruck verleihen. Barocker Kirchenbau, Marienverehrung und barockes Theater sind wichtige Bestandteile der gegenreformatorischen Propaganda.

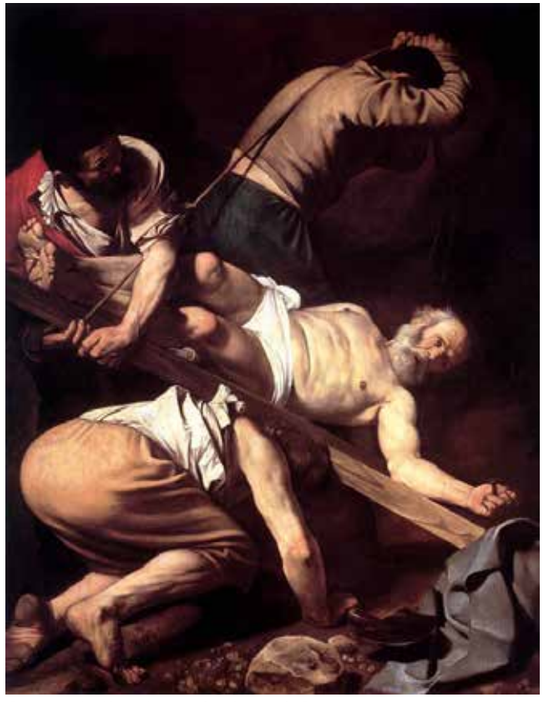
Der Barock fand im katholischen Europa und in den absolutistisch geführten Gebieten vor allem in der Architektur seine Ausprägung. Die strengen Ordnungen der Renaissance wurden in verschlüsselte Raumgebilde, überraschende Lichtführungen und Schmuckfülle überführt; ovale, ellipsoide und geschweifte Formen wurden die auffallenden architektonischen Merkmale, die im Zusammenspiel mit Malerei und Skulptur zu einem Gesamtkunstwerk zusammenflossen.

In der Skulptur und Plastik vollzog sich im Übergang von der Renaissance zum Barock eine vergleichbare Wandlung: die Künstler verliehen den oftmals zur Ausstattung eines Bauwerkes oder einer Parkanlage gehörenden Figuren mehr Bewegung und lebendige Ausdrucksstärke.

In der Malerei zeigten die Künstler gesteigertes Interesse an Beleuchtungs- und Farbeffekten; auch asymmetrische Kompositionen und dramatische Bewegtheit fanden großes Gefallen. Nicht zuletzt verliehen perspektivische Verkürzungen der naturalistischen

Malerei eine illusionistische Dramatik, die durch außerordentliche Tiefenwirkung und räumliche Ausdehnung besticht. Besonders die dynamischen, spannungsvoll rhythmisierten Kompositionen der Deckenmalerei erreichten im Zusammenwirken mit Architektur und Skulptur wirkungsvolle Effekte.

Im Tafelbild wurden vergleichbare Ergebnisse erzielt. Entscheidende Einflüsse gingen von Michelangelo Merisi, genannt Caravaggio, aus. Der italienische Maler stellte Menschen in bisher nicht gekanntem Realismus dar und verlieh ihnen eine breite Skala von Affekten. Seine Kompositionen zeichnen sich durch starke Hell-Dunkel-Kontraste sowie dramatische Intensität aus. Der Caravaggismus fand schließlich begeisterte Anhänger in ganz Europa und bereitete den Hochbarock vor.



Caravaggio, Kreuzigung des Apostels Petrus, 230 x 175 cm, 1600-01, Cerasi-Kapelle Rom

Barock im Norden Europas

Während die südlichen Niederlande katholisch blieben, hatten sich die nördlichen Provinzen gegen die katholische Oberherrschaft der Spanier erhoben. Die Vereinigten Provinzen der Niederlande gewährten Religionsfreiheit. In der Folge strömten religiös verfolgte Menschen aus allen Teilen Europas, insbesondere aus den spanisch besetzten Südprovinzen in das Land. Für ein Klima der Toleranz sorgte ebenfalls der sich zunehmend etablierende Humanismus. In dessen Folge kamen viele Schriftsteller und Gelehrte ins Land, um frei publizieren und lehren zu können. Mit der Gründung der Universität Leiden und der Entwicklung von Geistes- und Naturwissenschaften wurde das Land auch zu einem bedeutenden Zentrum des Wissens. Das als *Goldenes Zeitalter* in die Geschichte eingegangene 17. Jahrhundert bescherte den Niederlanden eine wirtschaftliche und kulturelle Blütezeit. In dieser Epoche stieg die aus der Utrechter Union entstandene und 1581 gegründete Republik zur führenden Weltmacht und Handelsnation auf.

Dieses aufgeklärte Milieu wirkte sich auch auf den Kunstgeschmack aus. Bereits seit der Reformation zogen die protestantischen Bürger statt prunkvoller Ausstattungen und traditioneller kirchlicher Bildthemen nüchterne und verhaltene Kunstwerke vor. Gleichwohl wollten sie sich in ihrer Lebensführung, in ihrem beruflichen und privaten Umfeld in möglichst vorteilhafter Weise wiedergegeben sehen. Dies zog die Ausprägung neuer Bildgattungen und die Erfindung neuer Bildthemen nach sich. Es entstanden geradezu massenweise Einzelporträts und Gruppenbildnisse von Kaufleuten und Staatsmännern, auf denen die Familie, die Gildemitglieder, das Ratskollegium oder Einzelpersonen bei Feierlichkeiten festgehalten wurden.

Die Portraitmalerei Rembrandt van Rijns (1606-1669) hob sich von dieser Masse ab und brachte ihm schon zu Lebzeiten große Anerkennung. Durch die Ausdruckskraft der Lichtführung und der Hell-Dunkel-Schattierung gelangte er zu eindringlichen Studien des Menschlichen. Mit seiner Malerei vermochte er die Portraitierten in einer sprechenden Natürlichkeit und in ihrer persönlichen Unmittelbarkeit darzustellen; es scheint, als hätte der Künstler die Fähigkeit, den gemalten Menschen in die Tiefe ihrer Seele zu schauen. Zu Beginn seiner beruflichen Laufbahn erhielt er zahlreiche Portraitaufträge von reichen Kaufleuten, in denen sich die psychologische Durchdringung der Dargestellten bereits ankündigt.

Jan Vermeer van Delft, Das Milchmädchen, 45,5 x 41 cm, ca.1660, Reichsmuseum Amsterdam

Auch Jan Vermeer van Delft (1632-1675) erkannte das Malerische in vertrauten Umgebungen und verstand es, seinen Genreszenen eine unverwechselbare Sinnlichkeit zu verleihen. Die feine Malweise, die emailartig leuchtenden Farben und die empfindsame Lichtregie machen Vermeer zu einem der bedeutendsten holländischen Maler des 17. Jahrhunderts.

Zeitgenössischer Barock

Der Barock stellt einen Epochenbegriff als Konsens der Kunstgeschichte und als historische Abgrenzung zu anderen Stilen dar. Er verkörpert die absolutistische höfische Machtdemonstration, die katholischen Instrumente der Gegenreformation sowie die bürgerliche und reformatorische Kultur im Zeitraum von ca. 1575 bis ca. 1750. Der rückwärtsgewandte und funktionale Begriff des Barock ordnet historische Gegebenheiten und ästhetische Phänomene der Vergangenheit und macht diese kenntlich. Jedoch kann der Begriff auch ahistorisch verwendet werden. Dieser Epoche werden einerseits „Lebensnähe“, „überbordende Vitalität“, „Sinnenfreude“; andererseits „bedrohtes Dasein“, „Illusion“, „subversive moralisierende Proklamation“ zugeschrieben. Diese gegensätzlichen und typisch „barocken“ Merkmale haben auch jenseits des 17. Jahrhunderts ihre Berechtigung, umschreiben sie doch menschliche Grundkonstanten, die seit jeher und losgelöst von jeder Epoche essentielle Bedeutung für den Menschen haben.

Aus der Erkenntnis, dass moderne und zeitgenössische Kunst nicht ohne ihre Vorläufer der letzten Jahrhunderte denkbar ist, soll diese Ausstellung unter der Perspektive des Barock neue Betrachtungsweisen eröffnen. Es sollen kunsthistorische sowie ästhetische Impulse der Zeitgenossenschaft aufgezeigt und Teile „des großen Ganzen“ erkennbar werden. Diese Ausstellung zeigt drei Positionen des markig Vitalen, die stellvertretend gegenwärtiges Kunstschaffen aus „barocker Perspektive“ repräsentieren.

Die Duo-Arbeiten von Axel Heil und Uwe Lindau opponieren gegen die Fortschrittsgläubigkeit, gegen Erwartungen an ästhetische Konventionen und gegen die Vorstellung vom Genial-schöpferischen. Der subversiv-abgründige Humor der beiden Künstler, ihre ironisch-vergnügliche Haltung und ihre Lust am grotesk Verzerrten schlagen eine Brücke zu den prekär vitalen Genreszenen des bürgerlichen Barock. Allerdings konterkarieren die Bildsprache des „Bad painting“ und die exaltierte Expression der beiden zeitgenössischen Künstler den Stil des Barock südeuropäischer Prägung.

Unter dem Topos „Seefahrt und Schiffbruch“ stellt sich Gilta Jansen mit ihrer Arbeit „Omnia mea mecum porto“ in die Tradition der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts und damit in den nordischen Barock. Die von existentieller Gewissheit durchdrungene Arbeit versinnbildlicht das im Barock vielfach verwendete Motto „Memento mori“ („Bedenke, dass du sterben musst“) und verheißt Trost in einer scheinbar ausweglosen Lebenslage. Dass das Werk zugleich in der Tradition der Romantik steht, bedeutet keinen Widerspruch: Auch in dieser Epoche nahm man sich der Begrenztheit des menschlichen Daseins an, stellte ihr aber die Verheißung nach dem Unendlichen zur Seite.

Absolutistisch-höfische Architektur strahlt einerseits die Aura von Machtdemonstration aus. Andererseits bringt die überbordende Inneneinrichtung eine übersteigerte Feierlichkeit zum Ausdruck. Silke Brösskamp thematisiert die zeitgenössische Formensprache des privaten und öffentlichen Raumes und ist bestimmten Denkweisen, Haltungen und Mentalitäten auf der Spur. So kann die Ausstattung eines Raumes gesellschaftliche Ereignisse beeinflussen. Architektur kann Macht demonstrieren. Insofern vollzieht die Künstlerin einen Brückenschlag menschlicher Verhaltensmuster über die Epochen hinweg.

Silke Brösskamp

Notiz Februar 2016

Kunstverein Buchholz, *Beyond Barock*.
Sichtung der Fotos des separierten Eingangbereichs:
Eine Glasfront, eine Garderobe, eine Theke.
Zwei Durchgänge.
Unter der Decke mehrere Lichtschienen,
eine Art Schachtkasten.
Nüchterner Funktionsraum.
Nicht sehr groß. Unruhig.
Meine Gedanken wandern:
Barock versus Funktionsraum, Karambolage –
mir schweben Bilder von Ausgrabungsstätten vor.
Ich stelle mir vor:
Eine „Baustelle", die in den Ausstellungsraum
einbricht.
Verschränkung, Eroberung, Konfrontation.
Den Eingang visuell blockieren.
An den Ausstellungsraum andocken.
Spiegelfolie kaufen.
Den Ausstellungsraum durchschneiden,
einen der Durchgänge versperren.
Baumaterial: Styrodur, Vierkanthölzer.
Gerüst, Bühne. Skulpturen.
Die Große liegend.

Silke Brösskamp, neondur, Vierkanthölzer, Styrodur, Skulpturen, Spiegelfolie, 3,0 x 5,60 x 2,80 m, 2016, Foto: Silke Brösskamp

Silke Brösskamp, Bild, Sofa, Teppich, Bahnhof Eller, Düsseldorf, diverse Materialien, 3,0 x 3,58 x 2,20 m, 2005, Foto: Ivo Faber

Interview Kölner Kunstmagazin MOFF mit Silke Brösskamp

MOFF: Wir stehen hier vor deiner Arbeit „Bild-Sofa-Teppich", die aus einer großkopierten Zeichnung, die an der Wand installiert ist, und einem Sofa besteht. Auf dem Boden liegen, wie zu einem Teppich formiert, Kopien von Ausschnitten aus der an der Wand angebrachten Zeichnung.

Silke Bröskamp: Ja, der Titel bezieht sich auf ein klassisches Wohnzimmerensemble. Inneneinrichtungen, Gartenarchitekturen, also das „Designen" des privaten und öffentlichen Raumes ist ein spannendes Thema für mich. Dass sich über diese formgewordenen Welten bestimmte Denkweisen, Haltungen und Mentalitäten ausdrücken, fasziniert mich immer wieder. Die Symbolisierung der Dinge wird ja lange schon genutzt, in der Architektur z.B. um Macht zu demonstrieren. Im privaten Bereich laufen diese Prozesse oftmals unbewusster. Ebenso in einer Gelsenkirchener Barock- wie in einer Habitat-Einrichtung.

Hier in der Installation stellst du einen Teil eines Interieurs zusammen und beziehst dich auf eine klassische Zusammenstellung: Bild an die Wand, ein Sofa davor und einen Teppich darunter.

Genau. Es sind oftmals bestimmte Fragmente einer Einrichtung, die mir auffallen, mich wegen ihrer Eigenheiten begeistern und gleichzeitig unangenehm berühren.

Und inhaltlich dreht es sich um die Formensprache? Du wiederholst in deiner Arbeit – meist durch selbstgebaute Objekte – diese Formsprachen, die uns umgeben?

Wiederholen ist nicht ganz richtig. Ich eigne mir das Vorbild, z.B. einen Gegenstand, an und transformiere ihn. Manchmal mit einfachen Mitteln wie hier mit der übertriebenen Vergrößerung des „Sofa-Bildes". In dieser Größe wird das harmlose „Landschaftsbild" zu einem Fensterblick in einen beklemmenden, düsteren Gartendschungel. Die Spannung für mich liegt darin, die Grenze zwischen dem Alltäglichen und dem Abgründigen zu durchbrechen.

Interessant hieran ist, dass die Zeichnung nicht – obwohl du ja auch selbst zeichnest – aus deiner Feder stammt.

Das stimmt. Es spielt für mich überhaupt keine Rolle, ob die Bilder von mir entworfen oder produziert werden. Zudem herrscht ja sowieso eine wahnsinnige Medienflut, warum sich nicht dieser Bilder bedienen? Der künstlerische Akt ist die Auswahl des Bildes. Es geht mir hier nicht um das Zeigen eines zeichnerischen Originals oder um den Akt des Zeichnens an sich. Zudem brauchte ich in diesem Falle einen ganz bestimmten zeichnerischen Duktus, den ich selber nicht bedienen konnte. Deswegen habe ich eben verschiedene Leute Zeichenproben ausführen lassen. Eine befreundete Zeichnerin bediente den Stil, den ich mir vorstellte, und war dann großzügig bereit, nach einer von mir ausgesuchten Bildvorlage die Zeichnung zu realisieren.

Ganz klar wird hier: der großkopierte Ausschnitt der Zeichnung weist auf die Reproduktion als Arbeitsvorgang hin. Also, die Reproduktion oder die Repetition scheint total wichtig in deinem Werk zu sein.

In Bezug auf die Zeichnungen stimmt das auf jeden Fall. Eine Originalzeichnung würde eher davon ablenken, die gesamte Installation als Bild wahrzunehmen. Und es geht mir ja nicht um ein zeichnerisches Können oder um Fleißarbeit. Für meine Konzepte wäre es Unsinn, ein sich wiederholendes Ornament immer neu zu zeichnen, wenn man es auch digital vervielfältigen kann.

Du hast eine Arbeit gemacht mit dem Titel „Troddel", die einen überdimensionierten Troddel zeigt. Hier arbeitest du dann auch mit Hilfe der absoluten Überdimensionierung.

Ja, in dem Bellevuesaal, einem Jugendstilsaal in Wiesbaden, habe ich diese Skulptur, die Teil einer Rauminstallation war, fast wie einen düsteren Wächter direkt vor der Tür positioniert, und einige Besucher sagten: „Oh, schade für die schöne Skulptur. Die ist ja so aufgestellt, dass es unangenehm ist." Aber genau das war es. Ich wollte durchaus, dass man der Skulptur zwiespältig begegnet, auch unangenehm berührt wird. Und die Größe der Skulptur und ihre Positionierung waren die Mittel dazu. Denn der Jugendstilsaal repräsentierte für mich nicht nur Exklusivität, sondern auch Hierarchie, Macht und Unterdrückung.

Das ist noch ein wichtiger Aspekt, den ich gerne aufgreifen möchte. Der Ort, an dem deine Objekte gezeigt werden, ist ebenso wichtig wie ihre Präsentationen?

Das trifft auf jeden Fall zu. Früher konnte man ein Gemälde oder eine Skulptur in einem Jugendstilsaal zeigen oder in einem neutralen Ausstellungsraum, das Kunstwerk blieb das Kunstwerk, mit alldem, was es umgab. Heute kann man Installationen und Objekte nicht ohne Kontext betrachten. Der Raum selbst, seine Atmosphäre und Form, Ausstellungstitel, gesellschaftliche Ereignisse beeinflussen die Interpretation

Silke Brösskamp, Gefäß, Kunstverein Gütersloh
Styropor, Armierungsmörtel, Acryl, 2,40 x 1, 20 x 1,20 m, 2015
Foto: Hans-Martin Asch

und die Wahrnehmung des Betrachters auf das Objekt. Die Skulptur „Gefäß", die an überdimensionierte Vasen, Urnen oder an Schachfiguren erinnern, würde man in einem stuckverzierten Raum zum Beispiel noch als ar-

Silke Brösskamp, Ornament, Martin-Gropius-Bau, Berlin, Digitaldruck, 10 x 4 m (Größe variabel), 2010, Foto: Hans-Martin Asch

chitektonisches Element begreifen, quasi als eine Erweiterung des Stucks.

Als diese beiden Objekte in der Halle 10 standen, kommunizierten die natürlich auch stark mit der Architektur, mit den Säulen.

Ja, vielleicht. Obwohl diese Arbeiten nicht raumbezogen entstanden sind, sucht man wahrscheinlich unweigerlich Bezüge zum Raum, allein durch die Größe und durch die Positionierung der Skulpturen. Wobei es ja so ist, dass in Gruppen-Ausstellungen wie dieser andere Entscheidungen getroffen werden als bei einer Einzelausstellung. Man ist natürlich auf Kompromisse angewiesen aus Rücksicht auf das Gesamtbild der Gruppenausstellung.

Der Bezug zur Architektur interessiert dich sehr?

Es inspiriert mich immer wieder, Installationen für unterschiedliche Räume zu entwickeln. Manchmal sind es nur architektonische Versatzstücke, die ich von einem Raum aufgreife, wie der Deckenstuck in den Ausstellungsräumen des Schlosses Agathenburg.

Das war dann die digital kopierte Zeichnung von dir, dieses sich wiederholende Ornament.

Ja, die wurden inspiriert durch den noch vorhandenen Deckenstuck im Schloss, der hauptsächlich aus einer geschwungenen Linie verschieden breiter Wölbungen besteht. Diese Form der Wülste habe ich aufgenommen und verändert.

Aber das war dann auch wirklich eine explizit für diesen Ort und Raum entworfene Arbeit? Die konntest du so auch nur dort installieren?

Nein, das denke ich nicht. In diesem Kontext interpretierte der Betrachter – auch aufgrund seiner Erwartungshaltung an ein barockes Schloß – das Wandbild als barockes Element. Ich habe aber die Arbeit im Gropiusbau in Berlin in der Gabriele Münter Preisausstellung nochmal gezeigt, und in diesem neutralen Raum war das Wandbild zunächst einmal ein Ornament – so heißt die Arbeit ja auch. Dieses Ornament erzeugte verschiedene Assoziationen und provozierte unterschiedliche Emotionen.

Silke Brösskamp, neondur, Vierkanthölzer, Styrodur, Skulpturen, Spiegelfolie, 3,0 x 5,60 x 2,80 m, 2016, Foto: Silke Brösskamp

Gilta Jansen

Im Stillstand der Melancholie

Über das Erhabene in Gilta Jansens *Omnia mea mecum porto*

Omnia mea mecum porto – „All meinen Besitz trage ich bei mir"...

Drei auf einer Spiegelfolie lagernde, ineinandergeschobene Teile eines Bootsrumpfes, deren Außenhaut mit weißen, streifenförmigen Mustern versehen ist, lassen keinen Zweifel aufkommen: Bei diesem Werk handelt es sich um ein Schiffswrack. Die spiegelnde, nicht gänzlich plan aufliegende Folie verstärkt die Imagination einer leicht bewegten Wasseroberfläche und unterstreicht die maritime Illusion.

Mit dem Topos Seefahrt und Schiffbruch stellt sich Gilta Jansen in eine lange Tradition. Während das Bild vom „Staatsschiff" bereits bei den Mittelmeervölkern in der Antike auftaucht, findet sich die Schiffssymbolik in der Vorstellung vom Lebensschiff als Gleichnis der Heilsgewissheit in der christlichen Bildsprache wieder. Mit zunehmenden Vorbehalten und wachsender Skepsis gegenüber den christlichen Heilsversprechungen wurden auch das Scheitern einer Seereise und damit das Scheitern von Hoffnungen als vorstellbar und darstellbar erachtet.

Im 17. Jahrhundert etablierte sich innerhalb der niederländischen Malerei die Marinemalerei zu einem eigenen Genre. Die Maler spezialisierten sich auf die atmosphärische Wiedergabe des Meeres bei unterschiedlichen Wetterlagen und vergegenwärtigten Szenen, in denen Schiffe Naturgewalten ausgesetzt oder in Seeschlachten verwickelt sind.

Aus genauer Beobachtung gewonnen und mit fantastischer Erfindung verbunden, wurden im 18. Jahrhundert Naturgewalten und deren Auswirkungen zunehmend dramatisch und effektvoll inszeniert. Im Zentrum steht der den Kräften von Sturm und Meer schutzlos ausgelieferte Mensch: An wellenumtosten Klippen in Seenot geratene Schiffe, Menschen in Ruderbooten als Spielball gewaltiger Wogen – das Meer wird als Erscheinungsort des Bösen, als ein alles verschlingendes

und in sich zurückholendes Element vor Augen geführt. Ab Mitte des 18. Jahrhunderts erfreuten sich besonders in England stimmungsvolle Landschaftsszenerien großer Beliebtheit. Subjektivität und Innerlichkeit sollten ihren Höhepunkt schließlich in der deutschen Romantik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts finden. Wie kein anderer Künstler hat Caspar David Friedrich, „der Mystiker mit dem Pinsel",[1] diese Epoche mit seinen Gemälden und Zeichnungen geprägt. Seine pantheistische Überzeugung bildete die Folie für sein künstlerisches Verständnis und fand in Friedrich Schleiermachers Ausführungen über das Göttliche als Inbegriff des Kosmischen und des Naturganzen ihre theologische Entsprechung: „Die Religion lebt ihr ganzes Leben auch in der Natur, aber in der unendlichen Natur des Ganzen, des Einen und Allen […]."[2]

Gilta Jansen, Omnia mea mecum porto, Größe variabel, 2015, Fotos: Hans-Jürgen Wege

Caspar David Friedrich: Das Eismeer, 96,7 × 126,9 cm, 1823/24, Hamburger Kunsthalle

Caspar David Friedrichs Seestücken kommt in diesem Zusammenhang eine herausragende Rolle zu: Sie veranschaulichen Transzendenz und Zerrissenheit der menschlichen Existenz gleichermaßen. Das wohl bekannteste Werk *Das Eismeer* (1823/24)[3] zeigt ein zwischen aufgetürmten Eisschollen zertrümmertes Schiffswrack und beschwört die Ohnmacht und Vereinzelung des Menschen im Unermesslichen. Über dieses Gemälde hat der französische Bildhauer David d'Angers nach seinem Atelierbesuch bei Friedrich im Jahr 1834 tief berührt vermerkt, dass „die gescheiterte Hoffnung" eine große und schreckliche Tragödie sei, die kein Mensch überlebt habe. Friedrich charakterisierte er als den „Mann, der die Tragödie der Landschaft entdeckt hat".[4]

In der Tat, die zwischen steil aufragenden, kantigen Eisblöcken eingekeilten Schiffstrümmer in Das Eismeer bringen die Tragödie unmittelbar zum Sprechen: Während das eisige Grabmal vordergründig das Scheitern der Hoffnung besiegelt, verweist der kristalline Dom der Eismassen auf das transitorische Moment im Tode hin; der Tod als Untergang und gleichermaßen als Übergang.In Gilta Jansens Installation besitzen die

Gilta Jansen, Omnia mea mecum porto, Größe variabel, 2015

Teile des Bootsrumpfes eine Bemalung in Form spitz zulaufender weißer Streifen und stellen gleichsam eine Entsprechung zu Friedrichs steil nach oben ragenden Eisschollen dar. Diese Bemalung der Außenhaut des Bootsrumpfes ist eine Anleihe vom sogenannten Razzle Dazzle – ein militärischer Tarnanstrich, der die Erscheinungsbilder von Schiffen in der Weise modifiziert, dass sie nur mit Mühe zu erkennen sind. Sie verleiht dem Geschehen eine schicksalhafte Besonderheit: Das nautische Unglück wirft die Fragen nach Ursachen und Folgen kriegerischer Bedrohung auf, weckt eine Ahnung von menschlichen Grenzfällen und beschwört das beklemmende Gefühl bedrängter menschlicher Existenz herauf: Die Sinnlosigkeit von der Logik des Krieges scheint hier ihren Beweis gefunden zu haben.

Diese existenzielle Chiffre im Topos des Schiffbruchs ist in der Kulturgeschichte des Menschen tief verankert. Hans Blumenberg, der den Schiffbruch als Paradigma der Daseinsmetapher auffasst und kulturhistorisch einzuordnen sucht, stellt fest: „Der Mensch führt sein Leben und errichtet seine Institutionen auf dem festen Lande. Die Bewegung seines Daseins im Ganzen jedoch sucht er bevorzugt unter der Metaphorik der gewagten Seefahrt zu begreifen. Das Repertoire dieser nautischen Daseinsmetaphorik ist reichhaltig. Es gibt Küsten und Inseln, Hafen und hohes Meer, Riffe und Stürme, Untiefen und Windstillen, Segel und Steuerruder, Steuermänner und Ankergründe, Kompass und astronomische Navigation, Leuchttürme und Lotsen. Oft dient die Vorstellung der Gefährdungen auf der hohen See nur dazu, die Behaglichkeit und Ruhe, die Sicherheit und Heiterkeit des Hafens vorzustellen, in dem die Seefahrt ihr Ende finden soll.“ [5]

Die Vorstellung, dass der Betrachter an einem Unglück Anteil nimmt, sich aber zugleich in einer geschützten Position befindet, übt einen gewissen Reiz aus. Diese Art des Empfindens bezeichnete der englische Dramatiker John Dennis in einem Brief als „delightful horror“ und lieferte hierfür ein anschauliches Beispiel: Bei seiner Alpenüberquerung im Jahre 1688, sich auf einem schmalen Wanderpfad befindend, weckte sein Blick in die bedrohliche Tiefe der Schluchten ein Gefühl des „reizvollen Schreckens“. Das aus einer relativ gesicherten Position beobachtete Naturschauspiel ist vergleichbar mit dem vom Zuschauerraum aus zu betrachtenden dramatischen Geschehen auf der Bühne.[6]

Über ein halbes Jahrhundert später sollte Edmund Burke diesen Tatbestand in seiner Schrift *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen (A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* 1757) „das Erhabene“ nennen. Nach seiner Definition sind Natureindrücke als erhaben zu bezeichnen, deren Ursprung im Ungeheuren und Maßlosen liegt und denen der Mensch mit einer gewissen Ohnmacht und gleichermaßen in einer distanzierten Position gegenübersteht, so beispielsweise Vulkane, Wasserfälle, Abgründe und Überschwemmungen.

Auch der Schiffbruch entspricht einer solchen Situation: Der Mensch sieht sich den Gegebenheiten ausgeliefert und durch das ihm vor Augen geführte Unglück bedrängt. Angesichts der unheilvollen Folgen dieses Geschehnisses stellt sich das Gefühl des Erhabenen ein, denn „unter den elementaren Realitäten, mit denen es der Mensch zu tun hat, ist die des Meeres – zumindest bis zur späten Eroberung der Luft – die am wenigsten geheure. Für sie sind Mächte und Götter zuständig, die sich der Sphäre bestimmbarer Gewalten am hartnäckigsten entziehen. Aus dem Ozean, der den Rand der bewohnbaren Welt umgibt, kommen die mythischen Ungeheuer, die von den vertrauten Gestalten der Natur am weitesten entfernt sind und von der Welt als Kosmos nichts mehr zu wissen scheinen.“[7] Das Meer und seine „Dämonisierung als Sphäre der Unberechenbarkeit, Gesetzlosigkeit, Orientierungswidrigkeit“[8] weckt im Menschen eine Ahnung seiner begrenzten Macht und seiner letztlich beschränkten Einflussmöglichkeiten.

So auch der Betrachter vor *Omnia mea mecum porto*: Er befindet sich in einer komfortablen Position und kann sich der „Behaglichkeit und Ruhe“, der „Sicherheit und Heiterkeit des Hafens“[9] sicher sein. Aus ungefährdeter Distanz kann er von allen Seiten die ineinandergeschobenen Teile des Bootsrumpfes umschreiten, kann das Scheitern einer Bootsfahrt registrieren und sich von der Anmutung der Erhabenheit gefangen nehmen lassen. Der Betrachter kann das Unglück mit der Gewissheit nachvollziehen, dass er – zumindest zum jetzigen Zeitpunkt – nicht Gefahr läuft, von einem Schicksal dieses Ausmaßes getroffen zu werden.

Diese existenzielle Metapher wird durch die symbolische Analogie der spiegelnden Wasseroberfläche nochmals verstärkt, besitzt diese doch seelische Erlebnisqualitäten: Einerseits verwehrt die undurchdringliche Spiegeloberfläche dem Betrachter einen Blick in die Tiefe und konfrontiert ihn in doppelter Weise mit dem Wrack: als reale und gespiegelte Erscheinung. Andererseits mutmaßt man unter der scheinbar undurchdringlichen Oberfläche unbekannte Welten in ungeahnten Tiefen. Die durch die Wasseroberfläche getrennten Sphären, von oben und unten, von sichtbaren Erscheinungen und unsichtbaren Phänomenen, versinnbildlichen die Trennung von Bewusstem und Unbewusstem. Der Mensch in seiner (selbst-)reflexiven Betrachtung fühlt sich aufgehoben in der Interferenz zwischen Außenwelt und Innenwelterlebnis.

Diese Gemüts- und Bewusstseinsmetapher trifft den Kern romantischer Spekulationen und setzt das Erkennen als geistige Anschauung der Natur mit gegenseitigem Erhellen und Erleuchten gleich. Walter Benjamin legt dar, dass der Mensch die Natur sieht, weil er selbst Natur ist – und weil die Natur unser Erkennen reflektiert: „Das Ding strahlt nämlich in dem Maße, als es sich nämlich in die Reflexion steigert und in seine Selbsterkenntnis andere Wesen einbegreift, seine ursprüngliche Selbsterkenntnis auf diese aus […]. Im Medium der Reflexion gehen das Ding und das erkennende Wesen ineinander über.“[10]

Gilta Jansens Werk steht in der Tradition der ästhetischen sowie weltanschaulichen Kategorien der Romantik und des Erhabenen, wie sie Caspar David Friedrich in *Das Eismeer* eingelöst hat. In dieser Weise führt auch *Omnia mea mecum porto* die zerstörerische Kraft der Natur, die Gefahr für den Menschen sowie ihre unnahbaren, beeindruckenden Dimensionen vor Augen; durch die Identifikation mit dem Gefühl von Selbstgefährdung wird der Betrachter auf sich selbst zurückgeworfen. Indes versinnbildlicht der von tiefer existenzieller Gewissheit durchdrungene Titel eine zum Stillstand gekommene Melancholie und verheißt Trost in einer scheinbar ausweglosen Lebenslage.

Sven Nommensen

Gilta Jansen, Omnia mea mecum porto, Größe variabel, 2015

[1] N. Wolf, Caspar David Friedrich. 1774–1840. Der Maler der Stille, Köln 2003, S. 7.

[2] Zitiert nach W. Schmied, Caspar David Friedrich, Köln 2002 (zuerst 1975), S. 20.

[3] Öl auf Leinwand, 96,7 x 126,9 cm, Hamburger Kunsthalle.

[4] Schmied 2002 (wie Anm. 2), S. 109.

[5] H. Blumenberg, Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher, Frankfurt am Main 1979, S. 9.

[6] Vgl. L. Seyfarth, Das Schauspiel der Natur, in: Europa 1789. Aufklärung, Verklärung, Verfall, hrsg. von W. Hofmann, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Köln 1989, S. 183–186, hier S. 183.

[7] Blumenberg 1979 (wie Anm. 5), S. 9.

[8] Ebd., S. 10.

[9] Ebd., S. 9.

[10] Vgl. W. Benjamin, Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, hrsg. von Uwe Steiner, Frankfurt am Main, S. 61–63.

Ironischer Ernst und die Feier künstlerischer Freiheit

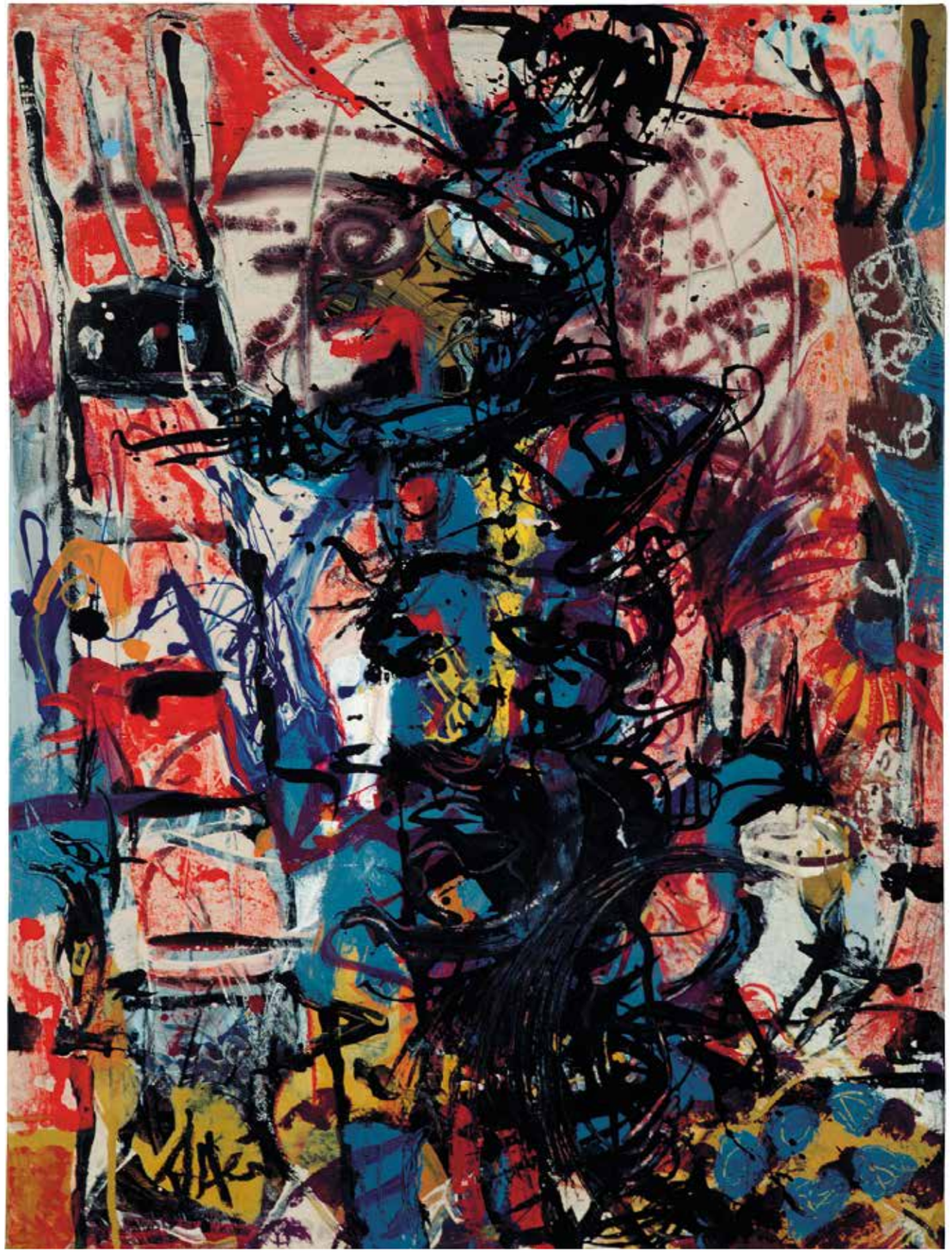
Duo-Arbeiten von Uwe Lindau & Axel Heil

Ein Goldrahmen für Rembrandt bildet den Auftakt des Kataloges *The Combinazione Arrabbiatica*, in welchem Axel Heil und Uwe Lindau ihre Collaborations 1989-2007 vorstellen.[1] Diesen Rahmen hat der Holländer verdient, gilt er doch als einer der bedeutendsten Künstler überhaupt; bis heute haben seine Werke nichts von ihrer Magie eingebüßt.[2] Wie aber der Schaffensprozess ausgesehen haben kann, der Rembrandt zu seinen einzigartigen Werken geführt hat, davon bekommen wir einen Eindruck in *Der Künstler in seinem Atelier*[3]: Ein schmuckloser Raum, lediglich ausgestattet mit Staffelei, schlichtem Tisch und Malutensilien; der Putz an den Wänden zeigt Risse und Beschädigungen; von einem Nagel gehalten, hängt eine Malpalette an der Wand; auf dem Tisch einige Gefäße – inmitten dieser kargen Ausstattung, vertieft in kreativer Kontemplation, steht der Künstler ungewöhnlich weit von der Staffelei entfernt.[4]

Dieses Gemälde repräsentiert den Typus des kargen Arbeitsraumes, „der den stillen, introspektivischen Dialog zwischen Maler und Werk durch wenig Beiwerk stört."[5] Während sich Künstler in niederländischen Atelierdarstellungen des 17. Jahrhunderts üblicherweise an der Staffelei arbeitend wiedergegeben haben, schafft Rembrandt mit seinem Selbst-Portrait und der Vergegenwärtigung des schöpferischen Nachsinnens eine ungewöhnliche Variante.[6] Nach Ernst van de Weterings Interpretation ist Rembrandts Gemälde als eine Illustration zu der kunsttheoretischen These aufzufassen, nach der der Künstler das Bild zunächst in seiner Vorstellung schafft, bevor er zu malen beginnt. Wetering stützt sich hierbei auf den niederländischen Dichter, Schriftsteller, Maler und Zeichner Karel van Mander (1548-1606), der mit dem *Schilder-Boeck* („Maler-Buch") die erste nördlich der Alpen erschienene kunsttheoretische Schrift herausgab und der im Zusammenhang mit dem künstlerischen Schaffensprozess über die Künstler seiner Zeit berichtete, dass „sie das fließend auf der Tafel zeichneten, was sie bereits vor ihrem geistigen Auge gemalt gesehen haben."[7]

„Etwas vor dem geistigen Auge sehen", „aus dem Inneren schöpfen", „Etwas aus dem Nichts hervorbringen" – dies sind einige der beanspruchten Gemeinplätze, die Künstler zuweilen pflegen oder ihnen mitunter angetragen werden. Der Zuschreibungen damit nicht genug: Der von der Gesellschaft verkannte Künstler, der inspiriert durch die Muse[8] unbeirrt seinen Visionen nachgeht; die Künstlerwerkstatt, die einem „magisch-kultischen Atelierinterieur"[9] oder einer „kargen Klause der Kreativität"[10] gleicht – gegen die in der Moderne kolportierten Legenden ziehen die Betroffenen selbst immer wieder zu Felde – nicht selten mit einer Portion (Selbst-) Ironie. Insbesondere Sigmar Polke[11] und Martin Kippenberger[12] haben sich den Spaß nicht nehmen lassen und dem Kunstbetrieb die lange Nase gezeigt. Den Klischees und Mythen, der in genialischer Attitüde eingeübter Schaffens-Einsamkeit begegnen Künstler insbesondere seit dem 20. Jahrhundert in vereinter Kreativität: Mitglieder der Cobra-Gruppe[13], der Gruppe Spur[14], Andy Warhol und Jean-Michel Basquiat[15] bzw. in den sog. Collaborations mit Francesco Clemente[16] oder Dieter Roth und Arnulf Rainer[17] oder in jüngerer Vergangenheit Fischli/Weiss[18] oder Thilo Droste[19] und Benjamin Badock – dies nur einige jener Künstler, die zeitweise den Schulterschluss mit Kollegen suchten und ähnliche Erkenntnisse wie Arnulf Rainer gewonnen haben dürften: „Die dialogische Arbeitsweise auf einer Bildfläche verlangt Einfühlung, Flexibilität und große Toleranz gegenüber dem anderen. Es ergeben sich dann interessante, mehrschichtige, zwitterhafte Gebilde, wie sie ein Künstler allein kaum erzeugen kann."[20]

Rembrandt van Rijn, Der Künstler in seinem Atelier, 24,8 × 31,7 cm, ca. 1628, Museum of Fine Arts, Boston



Axel Heil / Uwe Lindau, Combinazione Arrabbiatica, The dead and the shoulders, 80 x 60 cm, 1993-95, Privatsammlung

Auch Uwe Lindau und Axel Heil zetteln die Bildfindung jenseits eingeübter und tradierter kreativer Isolation
Auch Uwe Lindau und Axel Heil zetteln die Bildfindung jenseits eingeübter und tradierter kreativer Isolation
an, im gegenseitig herausfordernden wie auch duldenden Dialog sowie mit einer Portion selbst verordneter Abstinenz von Pathos und Dignität. Selbstredend gehen beide Künstler auch ihrer eigenen Wege, und das schon seit beachtlicher Zeit: So wühlt sich Uwe Lindau, expressiv veranlagt, durch die satte Farbmaterie seiner Gemälde, durch ein Getümmel von figurativen Phantasmen. Das stetige Durchpflügen der Farbmasse, die kraftvollen Pinselhiebe, die gezielten, energischen Eingriffe finden jedoch nie zu einem Abschluss – längst und vermeintlich abgeschlossene Werke kommen auch nach Jahren abermals auf den Prüfstand, um wieder und wieder bis zur Unkenntlichkeit abgewandelt und einer schonungslosen Metamorphose unterzogen werden. Lindaus Zeichnungen hingegen entstehen zu allen Gelegenheiten auf jeglichen Bildträgern; sie oszillieren zwischen skurrilen Luftschlössern und lallenden Fabeln, und sie reichen von fein-filigranen, ornamental-verspielten Fingerübungen bis zum impulsiven, misch-material-mächtigen Fabulieren.

Axel Heil – Künstler, Autor, Kurator und Virtuose im experimentellen Transfer – ist ein Allrounder in Sachen Kunst, der es mit jedem Material aufnimmt: Er entblößt in Foto-Serien die Irrationalität kulturgeschichtlicher Phänomene, kompromittiert das Künstlerethos durch falsch etikettierte Fotografien; raumfüllende Installationen und Objekte stellen mit süffisantem Unterton kritisch gesellschafts- und kunstimmanente Bezüge her; seine Malerei bewegt sich zwischen lyrischem Informel und expressiver Figuration. Als kenntnisreicher Forscher und Kurator oder Co-Kurator vieler Ausstellungen – wie z.B. einer Werkschau Paul Theks im Kontext zeitgenössischer Kunst oder in einer Retrospektive von William Burroughs – hebt er immer wieder verborgene und vergessene Pretiosen der jüngeren Kunstgeschichte, die er blitzgescheit kontextualisiert. Zu guter Letzt kann er auf eine umfangreiche Produktion von Künstlerbüchern zurückblicken, die nicht nur von seiner breiten Kenntnis des Handwerks und seinem Mut zum Experiment zeugen, sondern die darüber hinaus avancierten Künstlern eine angemessene Präsentation bieten.

In den Duo-Arbeiten treffen also zwei gänzlich unterschiedliche Charaktere aufeinander, die ihr Temperament vor dem Betreten des Ateliers selbstredend nicht ablegen. Einerlei, ob die Künstler separat und eigenständig arbeiten und die modifizierten Werke dem anderen anschließend überlassen oder ob sie gemeinsam ins Atelier und vor die Leinwand treten und somit unmittelbar mit-, auf-, oder gegeneinander reagieren: Im abgesteckten Aktionsfeld des Bildes bewegen sie sich zwischen den Polen von unausgesprochenem Einverständnis und rivalisierender Spiegelfechterei. Damit nicht genug: Die Rollen wechseln ständig und der Gegenspieler wird zum Mitspieler, der Komplize im selben Moment zum Widersacher; letztlich werden die Kategorien Für und Wider mithin obsolet.

Axel Heil / Uwe Lindau, Combinazione Arrabbiatica
Komm runter Uwe, 38 x 47 cm, 1995, Privatsammlung

„Also, im Grunde ist das eine Sache, die den ganzen Dingen völlig entgegensteht, wenn man zu zweit malt. Das ist nicht Sache…, ein Maler muss das alleine machen im Grunde genommen…“[21] sinniert Uwe Lindau, bevor er sich trotz besserer Einsicht gemeinsam mit Axel Heil in den leidenschaftlichen Strudel des Mit- und Gegeneinanders wagt. *The Combinazione Arrabbiatica* ist das vielsagende Motto für die Duoarbeiten, frei nach dem Nudelgericht Penne all'arrabbiata, in etwa: „Nudeln auf zornige/leidenschaftliche Art“. Im Falle von Lindau und Heil also eine leidenschaftliche Kooperation zweier Künstler, die sich auf das Wagnis des Unvorhergesehenen einlassen. Bereits der Titel – gerne auch verkürzt zum griffigen C&A – lässt die Vorzeichen der gemeinsamen Passion erahnen, der alles Heroische suspekt erscheint und die der allzu oft kolportierten Seriosität der Moderne abschwört. Auch strafen sie Michael Glasmeiers Feststellung Lügen, nach der „wie so vieles [...] auch die Albernheit, obwohl ringsum praktiziert, dem Verdikt eines unübersehbaren Ernstes zum

Axel Heil / Uwe Lindau, Combinazione Arrabbiatica
The grand wazoo, 140,5 x 200 cm, 1996, Courtesy Clemens Beck

Opfer gefallen [ist]“[22] und tragen mit den Werktiteln ihr Übriges zur vergnüglich ausgelassenen Stimmung bei: *Jetzt kommt der mit Weiß*, 1995, ist eine süffisante Reminiszenz an jene weißen Drippings, welche dem Bild seinen Abschluss verpassten. Es wird ebenso eine Einleitung zu einer vermeintlich aufrichtigen Erzählung (*Als der Hundi denken lernte*, 1995-1996) zum Besten gegeben, wie auch verballhornte Haarpflegemittel einer genaueren Analyse unterzogen werden: *The dead and the shoulders*, 1993-1995.

Das albern-ironische Unterfangen der Duo-Arbeiten kommt einem Bekenntnis gegen die Versprechen der Fortschrittsgläubigkeit gleich. Dieses Misstrauen gegenüber der Moderne, gegenüber dem stimmigen, gelungenen Werk und unerfüllbaren Erwartungen findet seinen Niederschlag in einkalkulierten Störfaktoren, in Ablehnung ästhetischer Perfektionsansprüche und in der Verweigerung heroisch-utopischer Denkmodelle. Das schließt auch ein Scheitern ein; jedoch wird das Scheitern weniger als Misslingen, sondern vielmehr als Chance aufgefasst.

Den beiden Karlsruhern stehen unzählige Variationen dialogischer Schaffensstrategien zur Verfügung: So kann dem Mitstreiter geschmeichelt und ihm eine Strecke auf der vorgeschlagenen Fährte gefolgt werden; selbstredend ohne sich festzulegen, ob schon an der nächsten Weggabelung und nach dem folgenden Pinselhieb eine andere Richtung eingeschlagen wird. Diese unvermittelt eingelegte Alternative ist dann für eine kurze oder lange Strecke richtungsweisend – je nachdem, ob sich der Mitspieler starrköpfig stellt oder ob er sich kurzerhand auf die vorgeschlagene Route einlässt. Uwe Lindau, expressiv und fordernd in seiner Malsprache, schlägt mit Vorliebe Pfosten ein, offeriert neue Aktionskreise und stellt Axel Heil vor mitunter prekäre Alternativen. Letzterer, erfreulicherweise konziliant, verstärkt bereitwillig den neuen Blickwinkel, schreckt aber auch nicht davor zurück, seinerseits neue Felder abzustecken. Auch lässt er es sich nicht nehmen, auf überraschend neu ausgelegten Flächen einen kurz entschlossenen Linien- und Ornamenttanz durchzuführen. Der Hydra einen Kopf abschlagend, dem Bild einen Strich hinzufügend, wachsen mehr als zwei neue nach. Jede Variante eröffnet eine Vielzahl von aussichtsreichen Perspektiven, hält ungeahnte Möglichkeiten bereit, bietet erfolgversprechende Angriffsflächen – und birgt womöglich unzählige Risiken.

Letztlich bleiben Lindau und Heil in ihrer jeweiligen Künstler-Haut – diese muten wie Panzer an, die alles abprallen lassen, aber zeitweise auch wie semi-permeable Hüllen, die enorm hohe Durchlässigkeiten aufweisen oder wie zottelige Felle, in denen eingebrachte Substanzen verloren gehen und nach Stunden oder Tagen als modifiziertes Gebilde wieder zum Vorschein kommen. Folglich können beide Künstler höchste Widerstände an den Tag legen, halten aber auch große Toleranz- und Akzeptanzreservoirs vor. Auf der einen Seite scheint zwischen ihnen ein unausgesprochenes Einverständnis zu herrschen, wenn die Amplituden beider Künstlergehirne in harmonische Schwingungen geraten: Ausgewogene Linienschwünge umkreisen figurative Segmente oder sensibel filigrane Linienspuren durchkreuzen monochrome Farbflächen (*Komm runter Uwe*, 1995); ein Kopffüßler verharrt ungestört im Zuschauerraum und beäugt das Geschehen auf der Bühne (D*er letzte Vorhang fällt zuletzt*, 2001-2006) oder ein Zuspiel wird aufgenommen und ein Linienkonstrukt zu einem Schloss erklärt, das durch schießende Füchse in ernsthaft-komische Gefahr gerät (*Füchse erschießen ein Schloss*, 1995). *In The grand wazoo*, 1996, verwandeln sich Farbinseln durch lapidare Kürzel wie Strich und Kreis zu verzerrten Grimassen, die unvermittelt auftauchen, um sogleich wieder zu verschwinden; unzählige Abbreviationen sorgen in *Synfonica Infernalica (long distance runners)*, 2001, für eine tumultartige Szenerie, in der sich die Figurationen und Masken in Camouflage üben; die Fratze *Balthus ohne Girlies*, 2006, verkörpert gleichsam die apotropäische Magie primitiver Kulte und beschwört eine wahnhafte Einbildungskraft, „wie denn Messerschmidt geglaubt haben soll, durch seine Grimassen ‚die bewunderungswürdigen Wirkungen von seiner Herrschaft über die Geister zu erfahren'.“[23]

Axel Heil / Uwe Lindau, Combinazione Arrabbiatica,
Synfonica Infernalica (long distande runners), 60 x 80 cm, 2001,
Sammlung Ingo Herrmann

Auf der anderen Seite werden territoriale Scharmützel ausgetragen: Verängstigt dreinschauende Grimmassen werden durch grobe Pinselzüge barsch zur Seite gedrängt (*Going sick*, 1995); über eine expressive Farbmelange erhebt sich das Auge des Allmächtigen (*Das Auge Gottes*, 2004); über ein wohl temperiertes Arrangement von Farbkomponenten ergießt sich mit Verve ein weißer Farbschwall (*Whitehall*, 1997-2007). In *Karl Lagerfeld beim Essen*, 1993-1995, wird der diagonal verlaufende, blau durchwirkte Streifen unten links und oben rechts durch mintfarbene Flächen flankiert. Beide Setzungen sind späte Zugaben des einen, die dem anderen schlagartig neue Aktionsfelder eröffnen und die dieser ohne Umschweife mit figurativem Erfindungsreichtum zu bespielen weiß. *Blue screen*, 1995, verdeutlicht einmal mehr, mit welcher Vehemenz und welchem Durchsetzungsvermögen die Beteiligten agieren: der blaue Schirm kommt einem Tabula rasa gleich, den ein Schnabelwesen sogleich zu nutzen weiß und als unvermittelte Spielfläche usurpiert. In *Wer hat Angst vorm schwarzen Mann*, 1992-2004, wird eine kurzerhand schwarz angelegte Fläche als Bühne für den Schwarzen Mann deklariert. Dem ironischen Duktus der Duo-Arbeiten entsprechend, wird er obendrein zum Märtyrer-Bruder des Heiligen Sebastians erklärt. Auch hier bahnt sich die Albernheit ihren Weg und das „Albern behält den Silberblick auf die Kontrollinstanzen der Vernunft [und der Kunstgeschichte, d. V.] Es ist ungehorsam, ohne sich darin im Recht zu fühlen, ein Über-die-Stränge-Schlagen mit intermittierendem bzw. nachfolgendem Katzenjammer." Gleichwohl ist der Katzenjammer[24] eingeplant, um diesen sogleich an anderer Stelle mit *Statements*, 1995, und durch eine gehörige Portion Ironie in den Wind zu schicken.

Kommen wir zurück zu Rembrandt: Alleine vor der – dem Betrachter abgewandten – Staffelei stehend, hat der *Der Künstler in seinem Atelier* das Werk bereits vor seinem geistigen Auge präsent, hält er Zwiesprache mit seinen Visionen. Anders die beiden Karlsruher Künstler: Ihre Zwiesprache ist immer eine Auseinandersetzung nicht nur mit dem Werk, sondern auch und vor allem mit dem kreativen Eifer des jeweils anderen. Und vor ihrem geistigen Auge erscheint weniger eine Vision – geschweige denn das fertige Resultat – , vielmehr ist es ihr subversiv-abgründiger Humor, ihre ironisch-verzweifelten Täuschungsmanöver oder der ausgewogen-harmonische Liebreiz, die beide Hasardeure zu kleinen und großen Explosionen anfeuern.

Wenn Ernst van de Wetering dem Mythos Rembrandt attestiert, dass „Die Art und Weise, wie die erste Idee, die Konzeption eines Bildes zustande kommt, [in seinem Fall] – wie auch bei vielen anderen Künstlern – ein Mysterium [ist] und […] wir hier eines der essenziellen Geheimnisse der Kunst [berühren]"[25], dann verstehen es Axel Heil und Uwe Lindau, dieses Geheimnis zu entmystifizieren. Die beiden haben längst erkannt, dass Zweifel, Spiel und Kunst auf Engste zusammengehören und begegnen dem unüberwindlichen Zweifel mit ironischem Ernst und feiern die künstlerische Freiheit.[26]

Sven Nommensen

Axel Heil / Uwe Lindau, Combinazione Arrabbiatica
Ein Goldrahmen für Rembrandt, 25 x 21 cm, 1995,

Axel Heil / Uwe Lindau, Combinazione Arrabbiatica, Blue screen, 20,7 x 44,6 cm, 1995, Privatsammlung

---

1 Margrit Brehm (Hg.): The Combinazione Arrabbiatica. Axel Heil und Uwe Lindau. Collaborations 1989-2007. Karlsruhe 2007, S.13.

2 Das Rijksmuseum Amsterdam zeigte vom 12.2. -17.5.2015 die Ausstellung Der späte Rembrandt. Bereits vor Eröffnung wurden 150.000 Eintrittskarten verkauft.

3 1626–1628, Museum of Fine Arts in Boston.

4 Vgl. Katja Kleinert: Atelierdarstellungen in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts. Petersburg 2006, S. 296.

5 Ina Conzen: Mythos Atelier. Von Spitzweg bis Picasso, von Giacometti bis Nauman. In: Dies. (Hg.) im gleichnamigen Katalog, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 2012, S. 13-21, S. 16.

6 Vgl. Kleinert: Atelierdarstellungen, S. 150f.

7 Ders. zitiert nach: Den grondt der edel vry schilderconst, Haarlem 1604, übersetzt und kommentiert veröffentlicht von H. Miedema, Utrecht 1973. In: Ernst van de Wetering: Rembrandt. The painter at work. Amsterdam 1997, S. 89. (Übersetzung des Zitates: Sven Nommensen)

8 Vgl. Hermann Ulrich Asemissen: Die Malkunst und die Muße. In: Ders.: Jan Vermeer. Die Malkunst. S. 44-51.

9 Mythos Atelier, S. 14.

10 Vgl. Uwe Fleckner: Die Werkstatt als Manifest. Typologische Skizzen zum Atelierbild im 19. Jahrhundert. In: Mythos Atelier, S. 33-45, S. 34.

11 Z.B. Moderne Kunst, 1968 oder Höhere Wesen befahlen: rechte obere Ecke schwarz malen!, 1969.

12 Heavy Burschi, 1991.

13 Vgl.: CoBrA: Copenhagen, Brüssel, Amsterdam. Ausst. Kat. Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne 1997.

14 Gruppe Spur, Ausst. Kat. Museum Villa Stuck, München, hrsg. v. Jo-Anne Birnie Danzker, Ostfildern 2006.

15 Warhol – Basquiat. Ausst. Kat. Kunstforum Wien, hrsg. v. Ingried Brugger, Florian Steininger, Wien 2013

16 Ménage à trois. Warhol, Basquiat, Clemente. Ausst. Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2012.

17 Vgl. Arnulf Rainer – Dieter Roth. Misch- & Trennkost. Gemeinschaftsarbeiten aus den Jahren 1973-1980. Ausst. Kat. Unteres Belvedere, Wien 2008.

18 Bice Curiger: Fischli – Weiss. Fragen und Blumen. Eine Retrospektive. Ausst. Kat. Kunsthaus Zürich, 2007.

19 Benjamin Badock & Thilo Droste: Gemischtes Doppel. Ausst. Kat. Kunsthalle Göppingen in Kooperation mit Kunstverein Göppingen, 2009.

20 Arnulf Rainer: Duette, Duelle usw. In: Dieter Roth und Arnulf Rainer. Misch- & Trennkost. Galerie Klewan, München 07.6.-28.7.1979, o.S.

21 The Combinazione Arrabbiatica. Axel Heil und Uwe Lindau. Ein Film von Philipp Hartmann, 2001.

22 Michael Glasmeier: An den Nahtstellen des Sinns. Albernheit als Methode. In: Ders.: Das Ganze in Bewegung. Essays zu einer Kunstgeschichte des Gegenwärtigen. Hamburg 2008, S. 27-58, S. 27.

23 Wolfgang Promies: Die Bürger und der Narr oder das Risiko der Phantasie. Sechs Kapitel über das Irrationale in der Literatur des Rationalismus. München 1966, S. 282f.

24 Gert Mattenklott: Albernheit. In: Ders.: Blindgänger. Physiognomische Essais. S. 169-183, S. 180.

25 Ernst van de Wetering: Rembrandt. The painter at work, Amsterdam 1997, S. 75. (Übersetzung des Zitates: Sonia Kowalewski)

26 Vgl. Rudolf Lüthe: Der Ernst der Ironie. Studien zur Grundlage einer ironistischen Kulturphilosophie der Kunst, Würzburg 2002, S. 14.

Silke Brösskamp

lebt und arbeitet in Köln

1965 geboren in Münster
seit 2004 in Köln
1992-1997 Studium der visuellen Kommunikation
1997 Diplom und Förderpreis
1997-2002 Kunstakademie Münster, Studium der Freien Kunst bei Reiner Ruthenbeck und Katharina Fritsch
2002 Meisterschülerin bei Katharina Fritsch

Stipendien/Preise

2013 Arbeitsaufenthalt mit Nicola Schudy, Cité des Arts, Paris/Frankreich
2008 Atelierstipendium Wiesbaden, Stipendium des Vereins zur Förderung künstlerischer Projekte mit gesellschaftlicher Relevanz e.V.
2005 Förderung Kunststiftung NRW
2003 Cité Internationale des Arts, Paris/Frankreich
2003 Stipendium des Landes NRW
2002 Reisestipendium Schweiz
2002 Stipendium des Landes NRW
2001 Arbeitsstipendium Frankreich
2001 Stipendium der Aldegrever Gesellschaft
1998 Woldemar Winkler Förderpreis
1997 Förderpreis der FH Münster (visuelle Kommunikation)

Einzelausstellungen (Auswahl)

2015 Eines der erfreulichsten Dinge, Kunstverein Gütersloh (Katalog)
2013 Galerie für zeitgenössische Kunst, Neustadt a.d.W., mit D. Hugk
2012 Galerie Tedden, Düsseldorf mit Hyun-Gyoung' Kim (Katalog)
2010 Miss Wonder and Misses Wonder in Wonderland, mit Hyun-Gyoung Kim, Galerie UpArt, Galerie für zeitgenössische Kunst, Neustadt, a.d.W.
2008 Das fünfte Zimmer, Museum Schloss Agathenburg, (Katalog)

Gilta Jansen

lebt und arbeitet im Wendland

1979 geboren in Neuss
2001-2007 HBK Braunschweig, Studium der Freien Kunst bei Hartmut Neumann und Frances Scholz
2008 Meisterschülerin bei Frances Scholz
seit 2006 Zusammenarbeit mit Britta Ebermann als Violett Park

Stipendien/Preise

2015 Kunstpreis des Lüneburgischen Landschaftsverbandes
2013 Daniel Frese Preis für zeitgenössische Kunst
2013 Wohn- und Arbeitsstipendium der Stiftung Künstlerdorf Schöppingen
2011 Aufenthaltsstipendium in den Künstlerhäusern Worpswede
2011 Aufenthaltsstipendium auf dem Künstlergut Prösitz
2008-2009 Wohn- und Arbeitsstipendium in der Künstlerstätte Stuhr-Heiligenrode
2006 Theodor-Kohl-Preis für Malerei, Braunschweig

Einzelausstellungen (Auswahl)

2015 take what you want and leave the rest, Kunstpreis des Lüneburgischen Landschaftsverbandes, Kunstraum Tosterglope (Katalog)
2014 Broken Images, Kunstverein & Stiftung Springhornhof, Neuenkirchen
2012 heute ist morgen immer noch, Kunstraum Tosterglope
2010 Holt ihr schon mal das Feuerholz, ich mach derweil den Ofen an, Sprechzimmer, Dannenberg
2009 White Album, Künstlerstätte Stuhr-Heiligenrode, (Katalog)

Gruppenausstellungen (Auswahl)

2014 Some Further Issues of History, Landesvertretung Niedersachsen beim Bund, Berlin
2014 Play/Spielen, Neue Kunst in alten Gärten, Hannover-Lenthe
2013 Some Issues of History, Schloss Agathenburg
2013 Vom Hier und Jetzt, 86. Herbstausstellung niedersächsscher Künstler, Kunstverein Hannover
2013 Salon Salder 2013 - neue Kunst aus Niedersachsen, Schloss Salder, Salzgitter

Axel Heil

lebt und arbeitet in Karlsruhe

1965 geboren in Karlsruhe
1984-1990 Staatliche Akademie der bildenden Künste Karlsruhe, Studium bei Prof. Harry Kögler, Prof. Helmut Dorner und Prof. Max Kaminski
1988-1994 Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg Ethnologie und Philosophie
1989-1990 Stipendium des deutsch-französischen Jugendwerks (DFJW), École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris
1991 Europatournee mit „Narcoleps at the Lake of Koma"
1990-1992 Meisterschüler bei Prof. Max Kaminski
1992 Gründung des „Instituts für die Beobachtung von Abdingbarem"(mit Georg Schweitzer)
1998 Gastkurator an der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden
1998 Gründung von fluid editions ultd., Basel, Karlsruhe, Rotterdam
seit 2002 Professor für Experimentelle Transferverfahren an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe

Stipendien/Preise

2009 Stipendium des Landes Baden-Württemberg für die Cité Internationale des Arts, Paris
1997 Stipendium des Borealis-Ausgleichsfonds Basel für New York
1995-1996 Stipendium des Landes Baden-Württemberg für die Cité Internationale des Arts, Paris
1994-1995 Graduiertenstipendium des Landes Baden-Württemberg
1994 Münchner Förderpreis für junge Künstler
1993 Erasmusstipendium an der Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten, Den Haag

Einzelausstellungen (Auswahl)

2014 Herr Ober, ein kleines Stühlchen, bitte, die Dame möchte unten weiter essen, Galerie Clemens Thimme, Karlsruhe
2013 Pfandhaus Adorno, Einraumhaus, Mannheim
2012 ANALOGUE DELAY, Städtische Galerie Reutlingen (Katalog)

Gruppenausstellungen (Auswahl)

2015 Picasso in der Kunst der Gegenwart,Deichtorhallen Hamburg

Uwe Lindau

lebt und arbeitet in Karlsruhe

1950 geboren in Groß-Barnitz
1970–1973 Studium der Rechtswissenschaft in Heidelberg
1974–1979 Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe, Studium der Malerei bei Markus Lüpertz

Einzelausstellungen (Auswahl)

2015 Erweckt von den Toten, Filmpräsentation, Galerie Burster, Berlin
2015 Berlin ist keine Höhle – Uwe Lindau in Berlin, Galerie Burster, Berlin
2015 Uwe Lindau für Karlsruhe, KultArt Wettersbach
2014 Uwe Lindau – Malerei Zeichnungen Objekte, Galerie Schrade, Karlsruhe
2013 Uwe Lindau, Galerie Borssenanger, Hamburg
2011 Blick in die Verschwörerbude, Museum Würth, Künzelsau
2008 Die Becher des Diogenes, Ferenbalm-Gurbrü Station, Karlsruhe
2007 MEMORABILIA, Kunstverein Bretten e.V.
2006 Uwe Lindau – mit NEUEM und ALTEM, Galerie Knecht und Burster, Karlsruhe

Gruppenausstellungen (Auswahl)

2015 Der besondere Blick – Künstler als Sammler, Kunstverein Wilhelmshöhe Ettlingen e.V.
2014 TILLYKKE MED FØDSELSDAGEN, ASGER JORN, Galerie van de Loo Projekte, München (Katalog)
2013 Menagerie – Tierschau aus der Sammlung Würth, Kunsthalle Würth, Schwäbisch Hall
2012 Von Kopf bis Fuß – Menschenbilder im Fokus der Samm lung Würth, Kunsthalle Würth, Schwäbisch Hall
2010 Vor dem ZKM – Projekt 99,9% und Kunst im Hallenbau 1980-1994, ZKM Karlsruhe
2009 If I Was the Cousin of My Mother's Sister Son, Gallery Bar, New York/USA
2007 Combinazione Arrabbiatica – Duo-Bilder von Axel Heil & Uwe Lindau, Galerie van de Loo Projekte, München

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung

BEYOND BAROQUE

Silke Brösskamp - Gilta Jansen - Axel Heil - Uwe Lindau.

20. März - 17. April im Kunstverein Buchholz/Nordheide e.V.

ISBN: 3-9810179-6-0 EAN: 978-3-9810179-6-0

Herausgeber: Kunstverein Buchholz/Nordheide e.V.

Copyright: bei Autoren

Kurator: Sven Nommensen

Grafik: Marnie Moldenhauer

Printed in Germany

Umschlagabbildung: Silke Brösskamp, neondur, 2016

Mit freundlicher Unterstützung

Kunstverein Buchholz/Nordheide e.V. ▪ Kirchenstr. 6 ▪ 21244 Buchholz
info@kunstverein-buchholz.de ▪ www.kunstverein-buchholz.de
Tel. 04181-3800 868 ▪ Öffnungszeiten: Di-Fr 16 - 18 Uhr + Sa u. So 11 - 17 Uhr

KUNSTVEREIN
BUCHHOLZ/NORDHEIDE

most art says nothing to most people