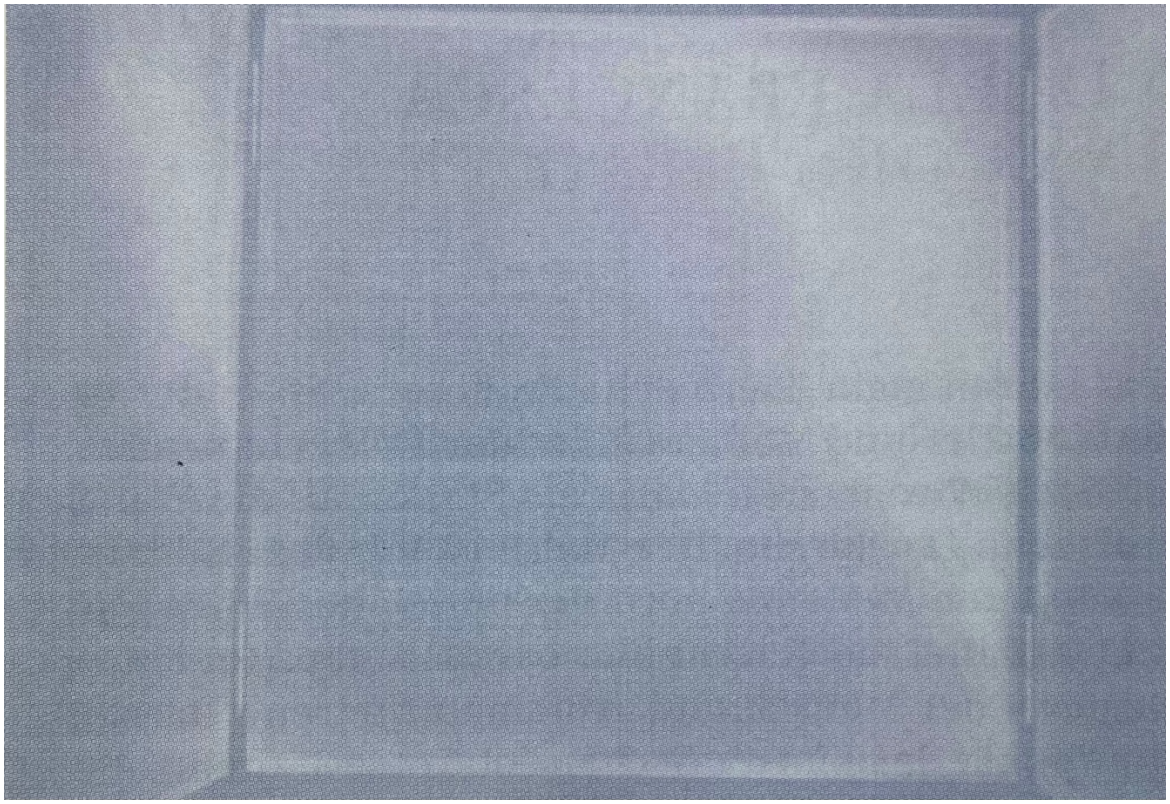
Meistermaler – 9. Rischart_Projekt München 2006



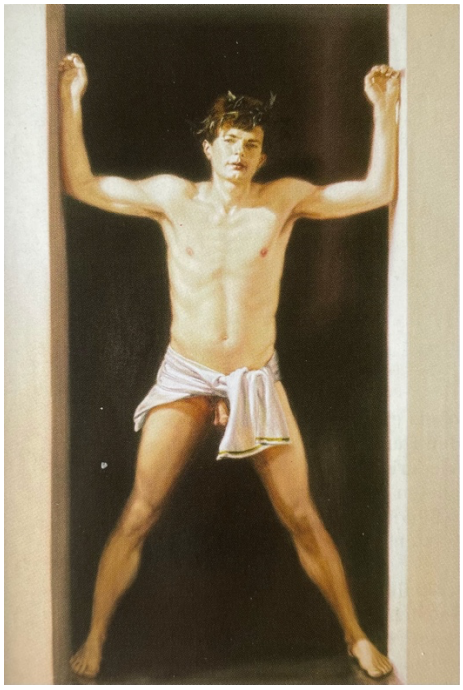
Piero della Francesca, *Madonna del Parto*
Vor etwa 550 Jahren malte Piero della Francesca, einer der bedeutendsten Künstler und Mathematiker der Frührenaissance, das Bild der hochschwangeren Maria als Fresko auf die Wand einer toskanischen Dorfkirche. Obwohl der Maler mit dem Bildnis der blau gewandeten Madonna noch der mittelalterlichen Farbensymbolik verhaftet war, steht hier bereits der Mensch und seine naturgetreue Darstellung im Mittelpunkt des künstlerischen Interesses. Piero zollt auch dem spirituellen Gehalt der Szene Tribut, indem er Maria in Untersicht präsentiert und so ihren Bauch und damit Jesus Christus in den Schnittpunkt der horizontalen und vertikalen Mittelachsen des Bildes setzt. Dennoch ist es Maria, die die Szene dominiert. Sie überragt die Engel bei Weitem, stemmt die linke Hand in die Hüfte, die rechte ruht auf ihrem Bauch und sie steht mit einem ruhigen, sinnierenden Blick als individueller Charakter fest im Zentrum des Gemäldes.
Die Komposition offenbart zudem die Verbindung der spirituellen mit der weltlichen Sphäre in der Renaissance. Die Darstellung Marias in einem Zelt forderte den gebildeten zeitgenössischen Betrachter auf, sich mit den geometrischen Grundlagen des Bildes auseinanderzusetzen. Fast jedes mathematische Handbuch aus dieser Zeit enthielt eine Übung zur Berechnung der Oberfläche eines Zeltes, um den benötigten Stoff zu ermitteln. Der Künstler beabsichtigte zwar nicht, eine Rechenaufgabe aus der Betrachtung des Bildes zu machen, nutzte aber die mathematischen Fähigkeiten des Publikums, um dessen Aufmerksamkeit und Konzentration auf das Bild zu erhöhen.



Beate Spalthoff, *Domenica*

„Willtu wissen warumb so vil Narren seind / frag den Spiegel“
Johann Geiler von Kaisersberg, 1498

Das Gemälde von Beate Spalthoff zeigt einen Spiegel, der wie ein Triptychon konstruiert ist und komprimiert mit minimalen malerischen Mitteln die abendländische Kulturgeschichte, die zum größten Teil eine Kultur des Bildes ist. Seit der Antike wurde das Bild des Spiegels immer wieder genutzt, um die Beziehung zwischen dem Außen der Welt und dem Inneren des Menschen zu reflektieren. Auch das Triptychon, das im Spätmittelalter seine Blütezeit erlebte, ist eng mit dieser Metaphorik verbunden. In der kosmologischen Vorstellung des Mittelalters ist die Schöpfung der Spiegel des göttlichen Willens, und im Spiegel der Natur schaut der Mensch als Gottes Eben- oder Spiegelbild die Welt des Heils. Die Kreuzigungsdarstellungen der dreiflügeligen Altarbilder reflektierten die Heilsbotschaft der Sündenvergebung durch Christi Opfertod.
In Spalthoffs Bild ist das Triptychon auf das rein Physische eines Spiegels reduziert, der jedoch eine physikalische Unmöglichkeit darstellt: Der Blick des Betrachters trifft frontal auf die spiegelnde Oberfläche, ohne dass ein Bild zurückgeworfen wird. Während ein reales Spiegelbild eine „Präsenz ohne Substanz“ zeigt, verflüchtigt sich hier neben der Substanz auch noch die Präsenz, und es bleibt nur eine schimmernde Oberfläche. So verweigert sich „Domenica“ der Einordnung in die Spiegelsymbolik und -metaphorik, die immer Reales bzw. „Substanzielles“ spiegelt. Der nichts reflektierende Spiegel geht über die Metaphorik von Sebastian Brants „Narrenschyff“ (1494) hinaus. In „Domenica“ wirft der Spiegel das Bild einer entleerten Welt, das „Nichts“, zurück. Das Materielle genügt sich selbst, als Präsenz und Substanz zugleich.



Anke Doberauer, *Victor*

Ein junger Mann steht in einem Durchgang, die Arme angewinkelt und die Beine gespreizt. Er hat ein Handtuch um die Hüften und einen schmalen Laubkranz auf dem Kopf. Der dunkle Raum hinter ihm lässt seinen hellen Körper strahlend hervortreten. Sein Blick ist fest auf den Betrachter gerichtet, dem er sich nackt und schamlos präsentiert, im Bewusstsein, dass das Handtuch seine Männlichkeit eher betont als verdeckt.

Bei den lebensgroßen Männerbildnissen von Anke Doberauer (*1962) entscheiden die Porträtierten stets selbst über ihre Pose. Das fertige Gemälde ist dennoch kein objektives Abbild, da es durch den malerischen Prozess gefiltert ist. Doberauer meint, dass das Bild im besten Fall der Schnittpunkt zwischen ihrem Blick und dem Selbstbild des Dargestellten sei, sodass sich beide mit ihm identifizieren können. Durch die Selbstinszenierung wirken die Männer sehr authentisch. Es scheint, als würden sie mit den selbst gewählten Posen ihr Inneres oder ihr Wunschbild von sich nach außen kehren, was auf den Betrachter manchmal wie ein verschlüsseltes Traumbild wirkt.

Mit wenigen Attributen und einer vieldeutigen Pose öffnet Doberauer ein ganzes Universum an psychologischen Deutungsmöglichkeiten. „Victor“ steht hier als selbstbewusster Sieger mit Lorbeerkranz und stolzem Blick. Bezieht man den nackten Penis in die Betrachtung ein, drängt sich der Gedanke an den weinlaubbekränzten Gott Bacchus auf. Gleichzeitig erinnern die gespreizten Beine und angewinkelten Arme an den Märtyrertod des heiligen Andreas. Die Nacktheit, der schwer zu deutende Blick und der Eindruck des Gefesseltseins sowie die altmeisterliche Malweise lassen aber auch an das Martyrium des heiligen Sebastian denken.



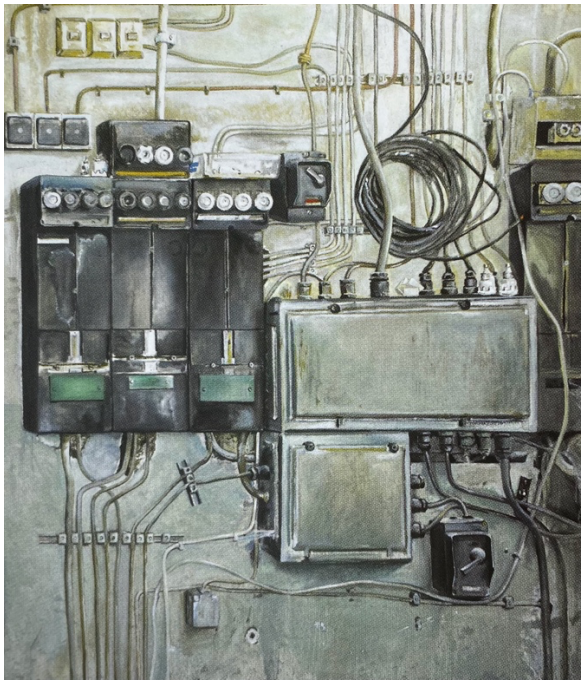
Jochen Twelker, *The Women*

Körper verschwinden in weiten weißen Gewändern, Gesichter und Hände tauchen aus einem weiß-blauen Stoffmeer auf. Über jedem Gesicht formt ein Umhang, der am Kopf befestigt und mit beiden Händen der waagerecht ausgestreckten Arme festgehalten wird, eine blaue giebelartige Struktur. Jochen Twelker (*1957) beschäftigt sich in seinen Bildern ausschließlich mit der Darstellung von Kleidung. Mode interessiert ihn als Zeichensystem, das nicht nur den Träger charakterisiert, sondern auch Aussagen über soziale Gefüge und Werte trifft. Im Fall von „The Women“ handelt es sich um eine Gruppe, die sich einer bestimmten Kleiderordnung unterworfen hat und dadurch ein gemeinsames Tun und Wollen ausdrückt. Die Art der Ziele oder der Gemeinschaft lässt sich dem Bild jedoch nicht entnehmen.

Die Unentscheidbarkeit führt dazu, dass der Betrachter kaum eine eindeutige emotionale Haltung zu dem Dargestellten findet, da die Uniformität einer in Reih und Glied aufgestellten Menschenmenge eher Unbehagen auslöst. Die Geschichte hat gezeigt, dass Misstrauen angebracht ist, sobald Masse zum Ornament, zum ästhetischen Ausdrucksmittel einer Ideologie wird. Werden dem Individuum die äußerlichen Merkmale der Individualität genommen, sind meist auch Meinungsfreiheit und Diskurs in Gefahr.



Peter Bömmels, *Der Weltverbesserer*
Das Mikrofon erweitert seine akustische Reichweite, und er hält sein Publikum in ideologischer Umklammerung. Der Weltverbesserer hat eine Mission: Er muss die Ahnungslosen von der Unwiderlegbarkeit seines Standpunktes überzeugen. Peter Bömmels (*1951) zeigt den Dogmatiker in der rechthaberischen Pose mit erhobenem Zeigefinger wie in Beton gegossen. Der Gehrock, der ihn wie ein Panzer bedeckt, und ein Spazierstock sind Insignien des Kleinbürgers, der davon überzeugt ist zu wissen, was die Welt im Inneren zusammenhält. So sehr ist er mit seinen „Wahrheiten“ beschäftigt, dass er nicht bemerkt, wie seine kleine überschaubare Welt auf dem Sockel neben ihm unter dem Druck seiner Rede aus den Fugen gerät. Diesem Zeigefingerschwinger möchte man mit Astrid Lindgren zurufen: „Wer die Welt verbessern will, kann gleich bei sich selbst anfangen!“
Bömmels Bilder werden oft als surrealistisch oder symbolistisch bezeichnet. Tatsächlich waren der Surrealismus sowie Munch, Ensor, Goya und der späte Klee durchaus wichtig, ohne aber als direkte Vorbilder zu dienen. Das waren an seinem künstlerischen Beginn mit der „Mühlheimer Freiheit“, zu deren Mitbegründern er 1980 zählte, eher „genial dilettantische“ New-Wave-Bands wie Joy Division oder Wire. Was ihn am Surrealismus fesselte, war nicht zuletzt die Idee, mit unbegrenzter Freiheit eine neue Form der Poesie im Bild zu schaffen. Peter Bömmels Werk ist als eine Art „archäologische Spurensuche im Inneren der Kulturgeschichte“ zu verstehen. Seine Bilder entziehen sich einer eindeutigen Deutung. Die Bildinhalte scheinen zunächst einfache Sachverhalte zu vermitteln, die jedoch bei näherem Hinsehen in einzelne disparate Teile zerfallen, die gar nicht so recht zusammengehören wollen. Allein die Setzung der einzelnen Elemente zu einem Ganzen konstituiert die Wirklichkeit des manchmal surreal anmutenden Bildgeschehens. Dabei arbeitet Bömmels in Serien, deren Auslöser oftmals einzelne Worte, aufgeschnappte Sätze oder Bilder sind.



Frank Herzog, *Elektroinstallation*
Elektrikers Albtraum: Eine Elektroinstallation, in Jahrzehnten gewachsen. Starkstrom, Wechselstrom, Schraubsicherungen, alte neben neuen Lichtschaltern, Kästen, in die Kabel hinein- und wieder herausführen und das Ganze untrennbar miteinander verbinden – verwirrend und rätselhaft wie das U-Bahnnetz einer fremden Großstadt. Nichts in dem Gemälde ist verfälscht, hinzugefügt oder weggelassen, alles ist so, wie man es in einer Ecke des Künstlerateliers vorfindet, präzise beobachtet und im Maßstab 1:1 wiedergegeben. Dabei ist das Bild nicht in der kühlen Manier des Fotorealismus, sondern mit eher großzügigem Pinselstrich ausgeführt. Es sind Licht und Schatten, die Perspektive und vor allem die matten, tristen Farben, die es so real aussehen lassen. Man spürt förmlich den rauen Putz, die alten, blanken Bakelitgehäuse, das leichte Misstrauen gegenüber den vergilbten Lichtschaltern. Durch die scheinbare Banalität des Motivs hindurch atmet das Bild eine Atmosphäre, die lebhafte Empfindungen auslöst. Ironischerweise wird dieses große malerische Können für etwas eingesetzt, das normalerweise nur selten und dann eher erzwungen in den Mittelpunkt des Interesses rückt: Der Sicherungskasten, etwa nach dem Versuch, alle verfügbaren Haushaltsgeräte gleichzeitig laufen zu lassen. Aber wer hat denn behauptet, dass Kunst immer nur die großen Gefühle oder gar Pathos wecken soll? Frank Herzog (*1949) versteht sich bestens darauf, die Dinge des Alltags aus ihrer Existenz am Rande der Wahrnehmung herauszuholen, sie durch seine Bearbeitung in Gemälden oder Holzskulpturen in würdige Motive für Kunstwerke zu verwandeln. Es ist die augenzwinkernde Sympathie des Künstlers für die kleinen Dinge, die seinen Arbeiten eine große Wahrhaftigkeit verleiht. Durch seine Brille betrachtet, erhält diese unscheinbare Welt eine erhabene Ernsthaftigkeit, und fast verspürt man den Wunsch, sich nach dem nächsten Kurzschluss einmal bei ihr zu bedanken: »Danke, alte Elektroinstallation! Ohne dich wäre das Leben komplizierter!«



Florian Süssmayr, *G.G. Allen*

Aus einer Zeit, in der Tätowierungen noch nicht zum Vokabular des Mainstream-Körperkultes gehörten, sondern eher als Markenzeichen von Knastbrüdern oder Matrosen galten, stammt das Motiv für Florian Süssmayrs Gemälde. Entnommen hat er es einem Schallplattencover mit dem amateurhaft tätowierten Oberkörper des Punkmusikers G.G. Allin, der 1993 im Alter von 36 Jahren an einer Überdosis Heroin starb. Allin war für manche das ultimative Symbol der Rock'n'Roll-Rebellion, jemand, der jegliche Grenzen des Genres und des guten Geschmacks sprengte. Seine Songs waren aberwitzige Höllenritte durch Drogenmissbrauch, Gewaltexzesse und Sex, die sich häufig am Rand zur Kriminalität bewegten. Die von Blut- und Fäkalienschmierereien begleiteten Auftritte, von empörten Clubbesitzern meist nach zehn bis zwanzig Minuten vorzeitig beendet, wurden schon mal als »Spektakel eines Mannes« bezeichnet, der die »widerwärtigsten und primitivsten Instinkte des Menschen auf der Bühne auslebte« - und das waren Worte eines wohlwollenden Kritikers! Florian Süssmayr (*1963) war in den 80er Jahren ebenfalls mit der Zwei- Mann-Band »Lorenz Lorenz« in der Punkszene aktiv. Fußball, Musik und Filme waren zentrale Aspekte im Leben des Künstlers und seiner Freunde, und darauf rekurriert ein Großteil seiner Gemälde, die durch eine hete- rogene Ansammlung von Vorbildern inspiriert werden: Großvater Josef Süssmayr, Adolph Menzel, Kenneth Anger, Otto Mühl, Nan Goldin und die Ramones, eine weitere Punkband der 70er und 80er Jahre. So sind seine Bilder, die erst seit 1996 entstehen, als persönliche Reflexionen zu sehen, die allerdings das Lebensgefühl einer ganzen Generation erfassen. Dabei sind seine Motive eher unspektakulär, jedoch harsch und sperrig; die Ölbilder von Wirtshausrechnungen, Biertischen, Toilettenkritzeleien oder auch Tätowierungen zeigen »... eine bestimmte Haltung. Skepsis, Distanz. Es ist eher etwas Düsteres, Aggressives, das sich breit macht...«, wie es der Künstler selbst ausdrückt.



Karin Kneffel, *Ohne Titel*

Karin Kneffel (*1957) offenbart dem Betrachter nur den Ausschnitt eines Raumes. Sie zwingt seinen Blick auf den Boden, und tatsächlich geben die Spiegelungen des glänzenden Marmors einige Informationen über den Raum preis, die jedoch kaum ausreichen, um ihn eindeutig zu bestimmen. Immerhin legen der Boden und die Balustrade auf einem leicht erhöhten, geschwungenen Absatz im Hintergrund die Vermutung nahe, dass es sich um eine Kapelle oder einen Altarraum handelt. Noch unbestimmbarer ist das Motiv in der Spiegelung, das von einem monumentalen Objekt außerhalb des Raumes hervorgerufen wird. Die Verwischung und Verzerrung- durch die Unebenheiten in den Fenstern und im Boden - verunklären dieses Objekt zusätzlich. Seine Identität ist völlig schleierhaft, obwohl es das formale Zentrum des Bildes ist. Als Malerin, die bis an die Grenzen der Darstellbarkeit geht, übersteigert sie den scheinbaren Realismus ihrer Bilder soweit, dass kleine Irritationen genügen, um die Illusion zunichte zu machen. Beispielsweise fehlt in der linken unteren Ecke der Spiegelung – aus unersichtlichen Gründen – ein Stück des Fensters. Bei näherer Betrachtung bleibt von der Spiegelung der Fenster auf dem glänzenden Fußboden, dessen extrem perspektivisch angelegtes Schwarzweißkaro den Raum immer flacher werden lässt, nur noch eine abstrakte, senkrecht im Bild stehende Gitterstruktur aus kleinen blauen Farbfeldern übrig. Doch wie in einem Vexierbild integriert sich diese Struktur im nächsten Moment erneut in das Ganze und gerinnt wieder – in fast impressionistischer Weise – zum Spiegelbild der Fensterfront. Bei aller Finesse und Präzision der Malerei handelt es sich letztlich doch um ein Bild, das die Realität medial vermittelt und eben nicht objektiv wiedergibt. Die Verschachtelung der Reflexionen im Bild bedeutet eine zusätzliche Medialisierung eines Bildes in einem bereits medialisierten Bild. Die Wirklichkeit der Dinge verschwimmt und rückt in unerreichbare Ferne, es bleibt ein auf dem Kopf stehender Widerschein.



Alex Tennigkeit, *One Kind Favo(u)r*
Überlebensgroß blickt die Bronzestatue eines schlanken Mädchens dem Betrachter unverwandt in die Augen. Stöckelschuhe, spärliche Bekleidung und Körperhaltung senden deutliche sexuelle Signale aus. Die Bronze, das traditionell hohe Material für Denkmäler, steht dabei in krassem Gegensatz zu der provokanten Pose des Mädchens mit dem fast ausdruckslosen Gesicht. Für zusätzliche Irritation sorgt die Frakturschrift auf dem Sockel des Denkmals: »Yeahhhh baby heh heh yeahh«. Kein Name, keine Lebensdaten, keine Aufzählung besonderer Verdienste der Darge- stellten, nur ein dadaistisch anmutendes Pop-Song-Stereotyp. Und doch deuten Patina und Schrift auf ein hohes Alter der Statue hin. Angesichts dieser Widersprüche scheint sich die antikisierende Marmorstatue am rechten Bildrand, die ein vollkommen anderes, wenn auch ebenso devotes Frauenbild repräsentiert, erschüttert an den Kopf zu fassen. Alex Tennigkeits (*1976) Ikonografie stammt aus dem allgegenwärtigen Fundus der Popkultur und Modewelt. Leicht bekleidete Mädchen mit »Idealmaßen«, schnelle Autos, Symbole schnelllebiger Jugendkulturen und in die Bilder eingefügte Zitate aus Pop-Songs bilden – häufig mit Versatzstücken aus der Vergangenheit kontrastiert – die Matrix ihrer Auseinandersetzung mit der gegenwärtigen Kultur: Liebe ist Sex, Tod ein Tabu, Spiritualität irgendwo zwischen Kabbala und Buddhismus, Natur ist die Kulisse fürs Mountainbiken und Identität abhängig von der jeweils herrschenden Mode. In Tennigkeits Rekombinationen der Motivsplitter aus Werbung, Pop und Mode entstehen neue Sinnzusammen- hänge, die ein entlarvendes Licht auf eine Gesellschaft werfen, die sich dem schönen Schein verschrieben hat. Das ständig geforderte Neue ist nicht in Sicht, und so sind Remake, Remix und Sampling vergangener Trends ihre Kulturtechniken. Alex Tennigkeit nutzt die Klischees und Oberflächen dieser Kultur vor allem als Rohmaterial, um Projektionshülsen für ihre eigenen Inhalte zu konstruieren.



Norbert Schwontkowski, *Pfingsten*

„Und als der Tag der Pfingsten erfüllt war, waren sie alle einmütig beieinander. Und es geschah schnell ein Brausen vom Himmel wie eines gewaltigen Windes und erfüllte das ganze Haus da sie saßen. Und es erschienen ihnen Zungen, zerteilt, wie von Feuer, und er setzte sich auf einen jeglichen unter ihnen; und sie wurden alle voll des Heiligen Geistes und fingen an, zu predigen mit anderen Zungen, nach dem der Geist ihnen gab auszusprechen."
So schildert Martin Luther im Jahr 1545 die Vorkommnisse am fünfzigsten Tag nach der Auferstehung Christi. 460 Jahre später fallt Norbert Schwontkowskis (*1949) Darstellung dieses denkwürdigen Geschehens etwas prosaischer aus. Statt der zwölf einmütigen Apostel kreuzen sich zufällig die Wege von vier Passanten. Zwei von ihnen eilen vorüber, ihre Hände tief in den Manteltaschen verborgen, eine Frau steht in sich selbst versanken in der Mitte. Etwas weiter rechts scheint ein Mann mit dem Rücken zum Betrachter in das nebelhafte, mitnichten „brausende" Grau der Bildtiefe zu schauen. Statt der flammenden Zungen, die sich auf die Häupter der Apostel senkten, baumeln hoch über diesen vier Personen sieben Glühbirnen an schwarzen Kabeln. Mehr als einen schwachen Abglanz ihres elektrischen Lichtes in Form einer nimbusartigen Erscheinung um die Köpfe der Personen scheinen sie nicht hervorrufen zu können. Vor allem aber bleibt das Wunder der Kommunikation in „vielen Zungen" hier aus.
Schwontkowskis Bilder – technisch aufwändig in geradezu alchimistischen Mischtechniken – spielen mit einfachen Figuren und Gegenständen häufig auf bekannte Themen der Kunst(geschichte) an. Der Künstler versteht es jedoch, die Sujets, etwa das Pfingstthema, in einer Art und Weise zu aktualisieren, dass sich die ursprüngliche Bedeutung verschiebt. Dabei entstehen Werke, die in ihrer reduzierten Formensprache geradewegs in die philosophischen Tiefen menschlicher Existenz führen. Jedoch gelingt es Schwontkowski, die oft dargestellte Isolation des Menschen in einer anonymen Welt nicht allein zum Ausdruck verzweifelter Resignation werden zu lassen, sondern durch einen Hauch von Ironie immer auch einen humorvollen Akzent zu setzen.



Bénédicte Peyrat, *Zum Lohn für deine Faulheit*
Eine unbekleidete, rundliche junge Frau steht auf großen Füßen unbeholfen inmitten einer idyllischen, wenn auch nur wenig ausformulierten Landschaft. Begleitet wird sie von drei rosaroten Ferkelchen und einer im Halbschatten der hohen Gräser und Schafgarben verborgenen Sau.
In der rechten Hand hält die Nackte eine mit Edelsteinen besetzte goldene Monstranz – vermutlich das Objekt der im Bildtitel genannten Entlohnung. Ihre unentschlossene Körperhaltung lässt offen, ob sie selbst diesen Preis erhalten hat oder ob sie ihn ihrem Gegenüber, das sie einfältig lächelnd und leicht schielend anschaut, zum Lohn für dessen Faulheit überreichen will – dem Kunstbetrachter, dem auch heute noch der Ruch des Müßiggängers anhangt.
Die kraftvolle Pinselführung der Pariserin Bénédicte Peyrat (*1967) und ihr großzügiger Umgang mit den Farben lässt auf eine intensive Auseinandersetzung mit Eugène Delacroix schließen, einem der bedeutendsten französischen Maler der Romantik und Wegbereiter des Impressionismus.
Das Motiv erinnert indes eher an den Barock-Klassizisten Nicolas Poussin. Dieser war ein Meister der allegorischen Malerei, und eines seiner Themen war die idealisierte Darstellung des paradiesisch-unschuldigen Zustandes. Antik gewandete Hirten inmitten arkadischer Landschaften personifizierten das idyllische, sorgenfreie Leben des »Goldenen Zeitalters«, dem im Barock wehmütig nachgetrauert wurde. Peyrat bringt nun Stilelemente Delacroix', der 1830 mit der Figur der »Liberté« in seinem Revolutionsgemälde Die Freiheit führt das Volk die Staatsallegorie Frankreichs geschaffen hatte, mit den arkadischen Visionen Poussins zusammen, ironisiert aber gleichzeitig das in der bukolischen Dichtung verherrlichte Leben der (Rinder-) Hirten durch den Auftritt der niederen Schweine. Die Nackte als Allegorie wäre somit die Personifikation der Faulheit, ein Laster, das in denkwürdigem Kontrast zu den herrschaftlichen Attributen der Monstranz und des großen Fingerrings stünde. In Verbindung mit dem grotesken Titel schafft Peyrat eine amüsante Reflexion auf kunsthistorisches Pathos und auf die heutigen Ideale von Schönheit und gesellschaftlichem Erfolg.



Michael Kunze, *Boote*

Ob in der ägyptischen, griechischen oder christlichen Mythologie, das Boot ist ein wichtiges Motiv in der Kulturgeschichte der Menschheit. In den alten Kulturen symbolisierte es oft den Übergang in die jenseitige Welt des Totenreichs, während es in der Bibel als Mittel zum Zweck eines spirituellen, gleichwohl diesseitigen Transits hin zur christlichen Heilslehre genutzt wurde.

Auch in dem Gemälde von Michael Kunze (*1961) finden sich Anspielungen auf die christliche Ikonografie. So wirken die von der Bildmitte ausgehenden Lichtstrahlen wie ein Zitat aus Gemälden, in denen der soeben auferstandene Christus, von ähnlichen Lichterscheinungen begleitet, gen Himmel fährt. Die um diese zentrale Lichtquelle angeordneten Boote bilden ein Dreieck, das als Symbol für die Trinität große Verbreitung in der abendländischen Kunst fand. Dunkle Linien führen vom rechten und linken zum oberen Boot und geben dem Bild in der Andeutung eines nach oben weisen- den Pfeils eine himmelwärts strebende Dynamik. Doch mischt sich in die vordergründig überwältigende Erscheinung etwas Beunruhigendes durch den fortschreitenden Zerfall. Die Boote sind nur noch Gerippe, die leiterartigen Strukturen, die aus dem Nichts zu ihnen hochführen, sind ebenfalls nur noch fragmentarisch erhalten. Erste Risse und Löcher zeigen sich in der himmlischen Sphäre. Unter dem rechten Boot tut sich ein dunkler Abgrund auf, aus dessen Tiefe in Rot- und Orangetönen eine wie von Feuer angestrahlte Fratze emporsteigt. Schwarze, senkrechte Spalten reißen in der unteren Hälfte das Bild auf – Dunkelheit und Chaos deuten sich an. Letztlich führt jedoch eine solche Analyse der Details nicht zu einer bestimmten Bedeutung. Vielmehr könnte hier der von Kunze formulierte Satz gelten: „… und das Ganze läuft auf einen Text hinaus, der alles anspricht und von nichts handelt.“



Stephan Melzl, *Trip (1)*
Ein Knabe, vielleicht fünf Jahre alt, hockt auf der vorletzten Stufe einer hell beleuchteten Treppe, die in einen fensterlosen Raum führt. Er zieht an einer Zigarette - oder ist es ein Joint? Die Glut erhellt die geschlossenen Augen des ansonsten dunklen Gesichts. Das Format der hochrechteckigen Wandöffnung, in der sich diese Szene abspielt, wiederholt sich in der rechten Bild- hälfte in einem Gemälde, das die Stigmatisation des hl. Franziskus durch einen sechsflügeligen Seraph zeigt. Während der Heilige von zwei Cherubim in himmlische Gefilde gehoben wird, deutet sich das Erhebende einer solchen Verzückung bei dem Jungen nur formal in der aufwärts führenden Treppe an.
Stephan Melzls (*1959) Bild stellt zwei Situationen gegenüber, die ekstatische Erfahrungen zeigen, ohne sie zu bewerten. Ob gesellschaftlich akzeptierter religiöser oder gesetzlich verbotener (Drogen-)„Trip“, der Wirkungsunterschied zwischen diesen Zuständen ist, sachlich betrachtet, nur schwer zu benennen. So reflektiert das Alleinsein des Knaben im Prinzip nur die selbst- gewählte Isolation des Franz von Assisi in der Einsiedelei, die seiner rauschhaften Erfahrung vorausgegangen war. Insofern hängt die Frage nach dem »Recht auf Rausch« eher von der jeweiligen persönlichen Moral als von objektivierbaren Erkenntnissen ab. Nur selten dienen Fakten als Diskussionsgrundlage zu diesem Thema, vielmehr geht es um verschiedene Lebensauffassungen. So kommt es mitunter zu Äußerungen wie: „Joints zu rauchen ist schon allein deshalb verwerflich, weil es unter Strafe steht!“ (Dr. Günther Beckstein). Dem gegenüber steht eine „Philosophie“ der Marihuana-Verherrlichung, die der Droge medizinische, spirituelle, soziale und politische Heilwirkung zuschreibt. In diesem Sinne behauptete etwa der zutiefst religiöse, 1981 verstorbene Reggae-Musiker Bob Marley, diese Droge sei »eine Medizin für Körper, Geist und Seele«, und außerdem: „Je mehr Leute Gras rauchen, desto eher fällt Babylon“, die „Mutter der Hurerei und aller Gräuel auf Erden“ (OMb 17,5) – woran schließlich auch Franziskus ein lebhaftes Interesse hatte.



Uwe Oldenburg, *Teilchenschauer (10)*
Durch einen nahezu kreisförmigen Bildausschnitt blickt der Betrachter wie durch eine Kamera auf eine Frau, die ein großes Lastenbündel auf dem Kopf transportiert. Die hohen Häuser im Bildhintergrund sowie die Kleidung der Frau und des halbverdeckten Mannes deuten darauf hin, dass die Szene in einer größeren Stadt eines islamischen Landes spielt. Kontrastiert wird sie von einer orange-schwarzen Ringstruktur wie aus einem Pop-Art-Bild, die den Ausschnitt umgibt. Jedoch sollen hier nicht etwa zwei unterschiedliche Kulturkreise allegorisch vereint werden, ein solch konkretes Anliegen verfolgt Uwe Oldenburg (*1953) nicht. Vielmehr begreift er seine Bilder als »simulierte Erzählungen«, in denen die Bildinhalte zunächst einfache Sachverhalte zu vermitteln scheinen, die jedoch bei näherem Hinschauen in einzelne disparate Teile zerfallen, die gar nicht so recht zusammengehören wollen. Allein die Setzung der einzelnen Elemente zu einem Ganzen konstituiert die Wirklichkeit des manchmal surreal anmutenden Bildgeschehens. Dabei arbeitet Oldenburg in Serien, deren Auslöser oftmals einzelne Worte, aufgeschnappte Sätze oder Bilder beziehungsweise – wie bei *Teilchenschauer* – Kombinationen solcher Erinnerungssplitter sind: Eine rätselhafte Illustration eines wissenschaftlichen Experiments aus der Elementarteilchenphysik mit dem nicht minder geheimnisvollen Titel Teilchenschauer und -zerfall sowie ein zufällig gefundenes antiquarisches Buch mit schwarzweißen Bergfotografien bildeten hier den Beginn einer Gedankenkette, die sich in den Gemälden der Serie niederschlug.
So wie bei den Bildern selbst, ergibt sich auch im Ablauf der durchnummerierten Bilder kein »logischer« Erzählstrang, eher ein assoziativer Kosmos, in dem der Künstler immer wieder einzelne Motive, wie etwa die Form des Bündels oder die Ringstruktur, zum Anlass für neue Bilder nimmt und sie in andere Zusammenhänge stellt. So reiht er mit den Bildern Paralleluniversen aneinander, in denen identische Formen völlig unterschiedliche Existenzen führen, losgelöst und nichts wissend voneinander, nur durch den Betrachter miteinander verknüpft.



Thomas Grundmann, *Kobra*
Einer furchterregenden heidnischen Tiergöttin gleich, erhebt sich in der Bildmitte der von Flammen umloderte Kopf einer Kobra. Ihr schuppiger, fast herzförmiger Nackenschild ist gespreizt und die Schlange zum Biss bereit. Den Kopf schmückt eine von einer Aureole umgebene Krone, rechts und links hinter ihrem Schild ranken große rote Rosen empor, und ihr Schwanz schlängelt sich am unteren Bildrand um zwei mit Gold und Edelsteinen verzierte, an ihren blutroten Spitzen gekreuzte Krummdolche - in ihrer Mitte ein weiterer roter Blütenkelch. Rechts und links der Schlange schießen Blitze aus wolkenartigen Gebilden, von weißen Rechtecken - Bildern im Bild - größtenteils verdeckt. Sie zeigen menschliche Schädel und Knochen, Motive, die sich auch rechts und links in den unteren Bildecken finden. Thomas Grundmann (*1970) hat das Bild streng symmetrisch angelegt. Entlang der von der Schlange definierten vertikalen Mittelachse werden die Motive – bis auf die weißen rechteckigen Bildchen mit den Knochen rechts und links – fast identisch gespiegelt. Bis zum Bersten mit ornamentalen Elementen gefüllt, stürzt auf den Betrachter ein klaustrophobisches Konglomerat von verschiedenen Symbolen ein.
Thomas Grundmann ist einer der bekanntesten Tätowierer Deutschlands. In seiner Malerei erarbeitet er komplexe Kompositionen, die sich auf der Haut kaum realisieren lassen würden, zumal sie oft auf biografisch bedingten Reflexionen beruhen. Die barocke Malweise auf schwarzem Grund orientiert sich an Künstlern des frühen 16. Jahrhunderts wie Matthias Grünewald oder Lucas Cranach d. Ä. Auch inhaltlich steht er dem Barock in der Verwendung von Vanitas-Symbolen wie Schädel und Krone sehr nah. Trotz der klischeehaften Motive vermitteln sich durch die meisterhaft angelegte, hoch komprimierte zweidimensionale Komposition, in der sich die einzelnen Elemente passgenau ineinander fügen, glaubhaft alle hier symbolisierten Eigenschaften: Spannung, Kraft, Gewalt, Energie, Majestät, Gefahr und Furcht. Den in seinen Bildern stets präsenten Tod begreift er als durchaus lebensbejahende Auseinandersetzung mit den physischen und mentalen Grenzen der menschlichen Existenz.



Christian Macketanz, *Leiter*

Vor einem blauen Hintergrund sind zwei Personen dargestellt. Ein Mann fällt rückwärts von einer Leiter, die in der linken oberen Bildecke angedeutet ist, rechts neben ihm, hinter seinem Rücken, befindet sich eine Frau.

Der von Unwesentlichem befreite Bildraum lenkt die Konzentration auf das Bildgeschehen und verleiht der isolierten Handlung prototypischen Charakter. Vergleichbar ist diese Methode der Darstellung etwa mit den von Pieter Breughel d. Ä. in Szene gesetzten Sprichwörtern (1559), die ausdrucksvoll menschliche Schwächen illustrieren. Ein kleiner Teil der Redewendungen und Sprichwörter sind nicht überliefert, so dass einem heutigen Betrachter die dargestellte Handlung in einem solchen Fall als sinnlose, ins Leere laufende Aktion erscheint, die keine Rückbindung an das reale Leben hat. Ähnlich verhält es sich mit dem Bild *Leiter* von Christian Macketanz (*1965), dessen überdeutlich hervortretende Handlung eine Eindeutigkeit vorgibt, die bei näherer Betrachtung nicht eingelöst wird. Das Bild liefert weniger Erklärungen für das Geschehen als dass es Fragen aufwirft, die aufgrund der subtilen Malweise und der nicht im Bildraum verankerbaren Perspektiven unbeantwortet bleiben. So bleibt beispielsweise offen, wie die Leiter zu deuten ist. Die klassische Ikonografie, die die Leiter etwa als Himmels-, Tugend- oder Jakobsleiter und als die siebensprossige Leiter der Artes liberales, der sieben freien Künste, nutzt, greift ebenso wenig wie ihre Deutung im Sinne archetypischer Symbolik. Auch die Situation der Frau im Bild lässt sich nicht eindeutig klären. Stürzt sie ebenfalls? Oder steht sie gut abgestützt auf dem rechten Bein und öffnet ihre Arme in Erwartung des fallenden Mannes, um ihn aufzufangen? Die Mehrdeutigkeit der Situation überweist den Interpretationsprozess in einen Bereich der Psyche, in der etwa auch einem Tintenklecksbild des Rorschachtests eine ganz bestimmte Bedeutung zugeschrieben wird. Wie in vielen seiner Bilder nutzt Macketanz auch in *Leiter* diese Neigung des menschlichen Geists, Interpretationen und Gefühle auf mehrdeutige Anreize zu projizieren, um seinen vielschichtigen Bildkosmos in der Schwebe zwischen alltäglichem Realismus und rätselhaftem Surrealismus zu halten.

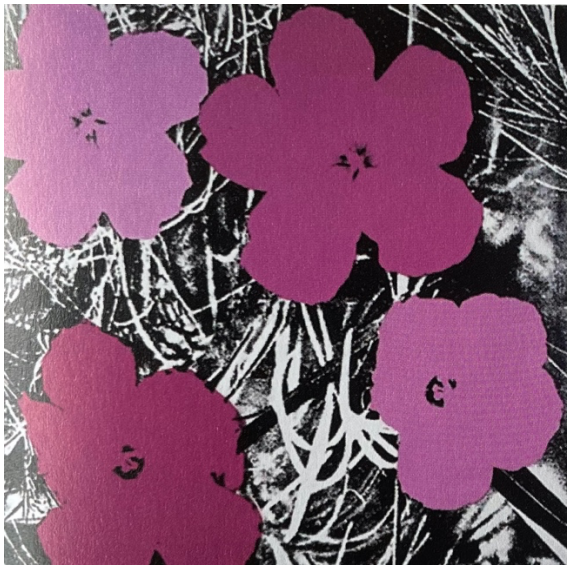
Original und Kopie im Wandel

Auf den ersten Blick wirkt die Idee des Projekts einfach und überschaubar: Fünf Straßenmaler malen 15 zeitgenössische Werke aufs Pflaster. So entsteht auf einer Strecke von wenigen hundert Metern eine Art temporäres „Do-It-Yourself-Freilichtmuseum“ moderner Malerei: eine öffentliche Galerie nicht alter, sondern neuer Meister, die ihre eigene Vergänglichkeit in sich trägt. Ein Regenguss, und die Farbenpracht zerfließt.
Doch wirft das Kopieren von Gemälden, insbesondere zeitgenössischen Gemälden, im Kontext der Veranstaltung, die sich der Kunst im öffentlichen Raum verschrieben hat, die Frage auf: Was ist denn da die Kunst? Die Kopiervorlagen – vorausgesetzt, es gibt einen allgemeinen Konsens darüber, dass es sich um Kunstwerke handelt – sind weder den Straßenmalern noch den Passanten der Münchner City im Original bekannt. Dass die Straßenmaler die Gemälde bereits von einer Reproduktion kopierten, hätte man noch übersehen und denken können, es handele sich um ihre Originale, wenn nicht kleine Stelltafeln auf die eigentlichen Urheber der Bilder verwiesen hätten. Diese Tafeln verdeutlichten, dass die vorbeiflanierenden Betrachter nur die Kopie einer Reproduktion zu Gesicht bekamen. Auf diese Weise entstehen zwischen Künstler, Kunstwerk, Reproduzenten, dem Reproduzierten und den Betrachtern komplexe und zum Teil verwirrende Rezeptionsgeflechte, die eine Antwort auf die Frage, was denn nun das eigentliche Kunstwerk beim MEISTERMALER-Projekt ist, überaus schwierig zu machen scheint. Ein Blick in die jüngere Kunstgeschichte zeigt jedoch, dass sich die Konfusion angesichts der Probleme mit Original und Kopie durchaus auflösen lässt.

Moderne und Postmoderne

Erst seit dem 18. Jahrhundert bezieht sich der Begriff „Kunst“ speziell auf die künstlerische Betätigung und auf die Schöpfung des Menschengeistes in Malerei, Bildhauerei, Dichtung und Musik. Diese Definition stellt die individuelle geistige Leistung, die in besonderem Maße dem »Genie« zugestanden wurde, in den Fokus eines künstlerischen Produkts. Daran hat sich bis heute nicht viel geändert. Auch wenn es insbesondere im 20. Jahrhundert immer wieder Bestrebungen gab, den Geniekult zu durchbrechen, erwies er sich doch als überaus zählebiges Phänomen, das selbst noch die hartnäckigsten Gegenbewegungen wie Dadaismus oder Konzeptkunst vereinnahmte und deren Protagonisten nach einiger Zeit selbst zu Genies erklärte. Was den Künstlern im Eifer des Gefechts gegen das Konzept des Genies meist entgangen war, ist die Tatsache, dass die Definitionshoheit über die Kunst eben nicht beim Künstler liegt, sondern bei der Kunstgeschichtsschreibung, die ihre Historie seit der Renaissance als Aneinanderreihung von Epochen beschreibt, die von herausragenden Einzelpersönlichkeiten initiiert und getragen werden. Speziell die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts weist aufgrund der zunehmenden Geschwindigkeit der technischen Entwicklungen und der daraus resultierenden Beschleunigung sämtlicher gesellschaftlicher Vorgänge viele Brüche und Widersprüche auf und gelangte erst in den 1980er Jahren mit dem Aufkommen der postmodernen Theorie in ruhigeres Fahrwasser, da nun auch sich zum Teil widersprechende künstlerische Positionen ohne den Anspruch der Ausschließlichkeit nebeneinander zu existieren begannen. Vieles wurde nun möglich, was in der Kunst vorher undenkbar war: War die »moderne Kunst« mit Minimal Art und Konzeptkunst am äußersten Ende der sinnlichen Wahrnehmbarkeit angelangt, versuchte der Künstler selbst die Erkennbarkeit einer individuellen Handschrift zu vermeiden. Der Gebrauch anonymer, z. B. industriell gefertigter Materialien unterstützte diese Ambitionen, doch führte die sogenannte Postmoderne mit ihrem Credo von der „Pluralität der Zeichen“ zu einer

Renaissance des Geniekults auf Seiten der Künstler, etwa in der Rückkehr des „Malerfürsten“ im Zuschnitt eines Lovis Corinth (der noch 1986 in einem Zeit-Artikel von Helmut Schneider als „der letzte Malerfürst“ bezeichnet wurde). Insbesondere die in der Moderne längst totgesagte Malerei erlebte mit im Grunde wiederbelebten Tendenzen wie Neo-Expressionismus, Wilder Malerei oder Neuer Figuration ein Revival, das bis heute ungebremst anhält.



Elaine Sturtevant, *Warhol Flowers*, 1990,
Synthetikfarbe und Siebdrucktinte auf Leinwand,
305,1 x 305,1 cm

Individuelle Mythologien und private Chiffren wurden wieder kunstfähig, und je eigenwilliger und »genialer« diese publiziert wurden, desto erfolgreicher konnten und können sie am Kunstmarkt platziert werden. Dies führte sogar dazu, dass mit grundlegenden Tabus moderner Kunstproduktion, wie zum Beispiel dem Wert oder der Aura des Originals, gebrochen wurde.

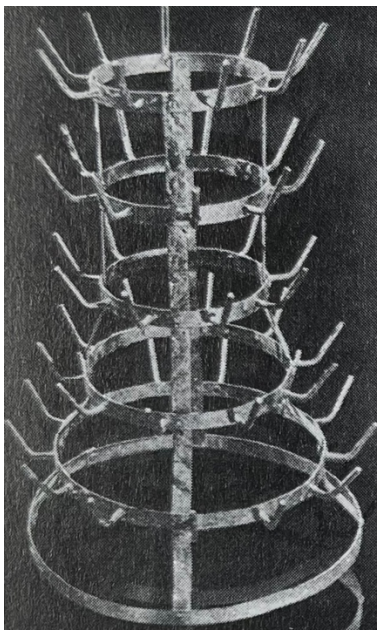
Die Kopie ist das Kunstwerk

Mit der Appropriation Art, die sich aus der Konzeptkunst der späten 1960er Jahre heraus entwickelte, ging ein komplexer ästhetischer Diskurs einher, der die Dehnbarkeit des Kunstbegriffs auslotete, indem fundamentale Kategorien der Kunstwelt wie Autorschaft, Originalität, Kreativität und geistiges Eigentum erneut infrage gestellt wurden und in dessen Verlauf mit Zitat und Kopie die letzten Bastionen der Moderne in der bildenden Kunst fielen. Interessanterweise schaffte die Appropriation Art, die ihre Wurzeln in der frühen Moderne hatte, ihren eigentlichen Durchbruch erst unter den Bedingungen der Postmoderne: Die Moderne goutierte zwar das ihr zugrunde liegende Konzept „Kunst der Aneignung“, aber weniger deren sichtbare Materialisierungen, während die postmoderne Rezeption auch und vor allem fasziniert ist von den Objekten, die der Idee entspringen.
Durch Aneignung (= Appropriation) nicht-eigener Ideen eigene Kunst herzustellen, bedeutete demnach bereits während der noch virulenten Moderne den Vorgriff auf postmoderne Konzepte. Dies lief einem Diktum der Moderne diametral zuwider: Die Individualität des Ausdrucks, das Neue, noch nicht Dagewesene war eine Maxime, die dem Künstler die Gesetzmäßigkeiten der Avantgarde auferlegte, sich als möglichst radikaler Vorkämpfer einer neuen Richtung zu betätigen, mit der das Alte als überkommen abgelehnt wurde. Dies war ein Anspruch, dem die Künstler mit fortschreitender Zeit immer weniger

gerecht werden konnten, sodass, gemessen am jährlichen Ausstoß der Akademien an Diplomanden, schließlich nur die wenigsten als „freie (im Sinne von nicht anderweitig erwerbstätigen) Künstler auf dem Kunstmarkt überleben konnten“. Die inzwischen 76 Jahre alte amerikanische Künstlerin Elaine Sturtevant etwa, die bereits Mitte der 1960-er Jahre begann, Kunstwerke von befreundeten Künstlerkollegen wie Frank Stella, Jasper Johns oder Andy Warhol, der ihr sogar seine Originalsiebe zur Verfügung stellte, minuziös nachzuempfinden, machte aus diesem Dilemma ein künstlerisches Konzept. Sie sagte, dass sie dem Zwang zur Originalität – von der amerikanischen Kunstkritikerin und Professorin Rosalind Krauss als Ideologie der Avantgarde bezeichnet, der auf jedem Künstler laste – entkommen wollte, indem sie diese Kategorie mit den Mitteln der Kunst erforschte. Das war ein schockierender und gleichzeitig komplexer Gedanke, der die grundlegenden Prinzipien der Avantgarde infrage stellte, sodass Sturtevant und andere, scheinbar ähnlich arbeitende Künstler wie Sherrie Levine, Louise Lawler oder Richard Prince jahrzehntelang nur von einem verschwindend kleinen Kreis Kunstinteressierter rezipiert wurden. Dass diese avantgardistische Ideologie tatsächlich aus den Köpfen der heutigen Rezipienten verschwunden zu sein scheint, belegt beispielhaft ein Ausschnitt aus einem Artikel von Cornelius Tittel in der Welt am Sonntag vom 21. November 2004, in dem das Werk von Sturtevant anlässlich ihrer ersten großen Einzelausstellung *The Brutal Truth* im Museum für Moderne Kunst (MMK) in Frankfurt gefeiert wird:
„... Auf den ersten Blick wähnt sich der Besucher in einer Best-of-Show des 20. Jahrhunderts. Warhols *Marylin*, ein *Hot Dog* von Lichtenstein, Johns‘ berühmte Flaggen-Bilder. Dann zwei Beuyssche Fettstühle und Anselm Kiefers bleiernes Jagdflugzeug. Wohin man auch schaut: Ikonen der Avantgarde. Und doch, schon der Blick auf die Etiketten beweist es: Alle ausgestellten Werke sind echte Sturtevants. [...] Es sind perfekte Wiederholungen, für die sie sich so tief in die Methodik ihrer Kollegen eingearbeitet hat, dass Andy Warhol auf die Frage nach seiner Technik nur eine Antwort hatte: Ask Elaine. So intensiv ist ihr Forschen, dass ihre Versionen nicht nur die Aura der Originale atmen, sondern man mag es kaum aussprechen - sie in einigen Fällen übertreffen. Elaine Sturtevant hört Komplimente wie diese nicht zum ersten Mal. „It‘s freaky“, sagt sie und erzählt lachend von Pat Hearn, der großen Galeristin, die nie etwas von Frank Stella gehalten habe, bis sie in L. A., im Museum of Contemporary Art, einen Stella entdeckte, der sie umgehauen habe. Das Blinzeln in Sturtevants Augen ersetzt die Pointe, müßig zu erwähnen, dass es „ihr“ Stella war.

Offenbar gilt heute, was Stefan Römer in seiner Dissertation zum Thema des Fake in der Kunst – das er definiert als „genaue Nachbildung eines anderen Kunstwerks, die allerdings selbst darauf hinweist, nicht das Original zu sein“ – beschreibt: „Die Reproduktion wird nicht mehr moralisch als Fälschung verurteilt, sondern das Fake wird als Kritik der Institution der Kunst und ihrer Ideologie des Originals betrachtet“.[1]
Ganz anders klang noch Walter Benjamin, der in seinem 1936 erschienenen Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* die viele Jahrzehnte hindurch äußerst kontrovers diskutierte Behauptung aufstellte, dass die Aura eines Kunstwerks nicht auf dessen (technisch hergestellte) Reproduktion übertragbar sei. Und nun heißt es sogar, dass Sturtevants Nachahmungen nicht nur die Aura des jeweiligen Originals „atmen“, sondern sie bisweilen sogar übertreffen! Vermutlich lässt sich konstatieren, dass beide Einschätzungen unrichtig sind. Unzweifelhaft richtig ist, dass die Arbeiten Sturtevants eine auratische Dimension besitzen, doch handelt es sich sicherlich nicht um die Übersteigerung der Aura des Originals, sondern um die davon zu unterscheidende Aura des Sturtevant-

Originals. Denn es ist weder der physische noch der ästhetische Aspekt des Kunstwerks, sondern der Kontext und die Geschichte seiner Entstehung, der dessen Aura konstituiert.[2]



Marcel Duchamp, *Flaschenständer (Egouttoir)*, 1914,
galvanisiertes Eisen, 59 x 57 cm,
Original verschollen, Foto: Man Ray

Und wie Stefan Römer darlegt, sind auch Zweifel hinsichtlich der von Benjamin behaupteten auratischen Entwertung eines Originals durch dessen Reproduktion angebracht: „Benjamins erstes Missverständnis beruht darauf, dass die Aura eines authentischen Kunstwerks durch seine technische Reproduktion zerstört würde; ganz im Gegenteil dazu hatten schon die Heiligenbilder oder die Reliquien mittels ihrer Reproduktion oder gar Fälschung eine Aufwertung erfahren, die den auratischen Status des Originals steigerten, wenn nicht gar erst erzeugten“.[3]
Insofern mag es kaum verwundern, dass Künstler, die Kopien oder Wiederholungen von Kunstwerken herstellen, ohne vordergründig eine eigene schöpferische Leistung zu erbringen, dennoch durchaus als überragend angesehen werden. Denn die künstlerische Leistung – mithin die Erschaffung einer auratischen Situation – liegt nicht in der perfekten Wiederholung oder Nachahmung einer Vorlage, sondern in den die Schaffung des Kunstwerks begleitenden Kontexten von Intention, Diskursivität und historischer Situation, die per se andere sind als die des wiederholten Werks. Daher hat etwa Elaine Sturtevant recht, wenn sie sagt: „The brutal truth of this work is that it is not copy.“ Durch die Ansiedlung ihres Werks im Kontext eines Diskurses, der im Prinzip bereits 1914 mit Marcel Duchamps Flaschenständer, dem ersten, wenn auch damals noch nicht so bezeichneten Readymade, begann, führt sie die Bestrebungen fort, das Original zu entmachten, wobei sie allerdings diese Bemühung gleichzeitig dadurch konterkariert, dass sie die Nachahmungen mit ihrem Namen signiert. Auf diese Weise gibt sie ihnen wieder den Status eines Originals – eine Inkonsequenz, die manche ihrer Kritiker dazu bewegt, ihre Arbeiten in der Nähe des Plagiats anzusiedeln, da sie mit ihrem Beharren auf Autorschaft den letzten Schritt zur Überwindung des Diktats der Originalität zu scheuen scheint. Doch lässt sich daraus auch ihre Weigerung erklären, ihre Kunst als Appropriation Art zu bezeichnen.



Sherrie Levine, *After Walker Evans: 2*, 1981, Gelatine silver print, 9,6 x 12,8 cm

Der ultimative Bruch mit Original und Urheberschaft sollte schließlich von einer anderen amerikanischen Künstlerin vollzogen werden: Sherrie Levine zeigte 1981 in der damals soeben eröffneten New Yorker Galerie Metro Pictures reproduzierte Fotografien von Walker Evans unter dem Titel *Sherrie Levine After Walker Evans*. Mit dem Hinweis auf den eigentlichen Autor der von ihr reproduzierten Fotografien behauptete sie – anders als Elaine Sturtevant – nicht, ein Original im Sinne einer eigenen Schöpfung erschaffen zu haben. Mit dieser Arbeit überwand Sherrie Levine als erste Künstlerin Modernismus und Avantgarde im Sinne von Rosalind Krauss.

Auch wenn das MEISTERMALER-Projekt nicht in vollem Ausmaß in diesem komplexen Diskurs anzusiedeln ist, weist es doch zahlreiche Bezugspunkte auf. So verdeutlicht es beispielsweise, dass viele Künstler der heutigen Generation kaum Berührungsängste haben, ihr Werk – wie bei den Meistermalern geschehen – in einen vollkommen anderen Kontext gesetzt zu sehen. Die Straßenmalerei kennt solche Ängste traditionell nicht, da ihre Arbeit ohne Vorlage praktisch nicht denkbar ist. Der Unterschied des RISCHart_PROJEKTS zur herkömmlichen Straßenmalerei besteht jedoch darin, dass die Bilder, nach denen gemalt wird, nicht zum Kanon der Meisterwerke gehören. Die vom Kunstmarkt gern gesehene Wertsteigerung wird von der Kurzlebigkeit des Werks unterlaufen. Darüber hinaus bricht die Straßenmalerei an sich schon mit dem Kunstkontext, da sie auf jede Institutionalisierung verzichtet und ihre Gemälde ausschließlich einem zufälligen, nicht in erster Linie kunstsinnigen Publikum präsentiert. Bei den MEISTERMALERN in München wurde durch die Ankündigung des Projekts, die Besucher auch gezielt anspricht, diese Zufälligkeit teilweise aufgehoben. Und die Frage, wer denn nun eigentlich der Meistermaler ist, der ursprüngliche Künstler oder der Straßenmaler, bleibt unbeantwortet.

1 Stefan Römer: *Der Begriff des Fake*, Diss., Institut für Kunstgeschichte der Humbold-Universität zu Bertin, Berlin 1998, S. 2
2 Vgl. Bruno S, Frey: *Art Fakes – What Fakes? An Econimic View*. Working Paper No. 14, Working Paper Series ISSN 1424-0450, Institute for Empirical Research in Economics, University of Zurich, Juli 1990, S. 5

3 Stefan Römer: *Der Begriff des Fake*, Diss., Institut für Kunstgeschichte der Humbold-Universität zu Bertin, Berlin 1998, S. 65

Geschichte der Straßenmalerei

Straßenmalerei einst

Obwohl die Geschichte der Straßenmalerei nachweislich fünf Jahrhunderte umfasst, ist nur wenig Konkretes über ihre Hintergründe und die Veränderungen, die sie im Laufe der Zeit durchgemacht hat, bekannt. Sie entstand vermutlich im Italien des 16. Jahrhunderts im Umfeld von religiösen Prozessionen und Feiern, bei denen religiöse Motive, insbesondere Mariendarstellungen, auf die Straßen gemalt wurden. Dem Motiv der Maria mit dem Jesuskind verdanken die Straßenmaler auch ihren Namen, der sich in Italien bis heute unverändert gehalten hat: Madonnari. Damit sind die gesicherten Erkenntnisse bereits erschöpft; die Kunstgeschichtsschreibung kennt weder die Namen einzelner Madonnari noch die Rezeptionsgeschichte dieser frühen Form der Kunst im öffentlichen Raum.
Dies liegt aber durchaus in der Natur der Sache: Die Straßenmalerei ist ein äußerst flüchtiges Medium. Dies ergibt sich allein schon aus den verwendeten Materialien: Kreiden oder mit dem Pinsel aufgetragene Pigmente, die nur in seltenen Fällen auf dem Straßenbelag leicht fixiert werden. Ob Regen oder darüber laufende Passanten – innerhalb kürzester Zeit ist von einem Straßengemälde nichts mehr zu sehen. Diese Flüchtigkeit der Bilder erklärt, warum keine historischen Zeugnisse überliefert sind. Insofern lässt sich auch nicht belegen, welche Motive in welcher Technik genau von den Madonnari des 16. und der folgenden Jahrhunderte an die Begründer der Prozessionen gemalt wurden, ob es Kopien bestehender Tafelbilder oder eigene künstlerische Interpretationen kanonisierter Marien- bzw. Heiligendarstellungen waren. Ebenso ungeklärt dürfte in diesem Zusammenhang auch das Selbstverständnis der Madonnari bleiben, ob sie sich eher als eigenständige Künstler oder als „Dienstleister im Namen des Herrn“ betrachteten.



Luca Giordano, Engelssturz, 1655,
2006 auf die Kölner Domplatte gemalt von Gregor Wosik

Straßenmalerei heute

Interessanterweise hat sich an der eher traditionellen Ausrichtung der Straßenmalerei bis heute nicht viel geändert. In den Fußgängerzonen der Städte sind die meisten der aufs Pflaster gemalten Bilder Kopien von Gemälden, die tief im kollektiven Bewusstsein verankert sind: Botticelli, Rubens oder Rembrandt und andere alte Meister sind fester Bestandteil des

Repertoires. Werke der klassischen Moderne oder gar der zeitgenössischen Malerei gehören hingegen selten zum Motivfundus der Straßenmaler von heute, deren eher konservative ästhetische Präferenzen abhängig sind vom Wiedererkennungswert und von der malerischen Virtuosität, die das Original ihnen abverlangt. Denn hier unterscheidet sich die Straßenmalerei fundamental von der Malerei eines bildenden Künstlers, der unter den Bedingungen des modernen Kunstmarktes arbeitet. Während es für letzteren von entscheidender Bedeutung ist, eine eigene Formensprache, einen eigenen Stil, ein eigenes Konzept zu entwickeln, bis sein Werk von einer kleinen Gruppe Kunstinteressierter wahrgenommen und nicht zuletzt aufgrund dieser Eigenständigkeit, der „Originalität", für kaufenswert erachtet wird – für den Künstler eine Langzeitinvestition mit ungewissem Ausgang –, ist es für den Straßenmaler von nicht unerheblicher Bedeutung, einen möglichst breiten Publikumsgeschmack bei der Auswahl des Werks zu treffen und dieses möglichst genau zu kopieren, ohne eine eigene künstlerische Handschrift durchscheinen zu lassen. Denn je virtuoser eine bekannte Vorlage mithilfe von Kreide oder Pigmenten auf die Straße gemalt wird, desto mehr Passanten verweilen und bewundern die Arbeit, was wiederum einen direkten Einfluss auf die Zahlungsbereitschaft des Publikums hat. Das heißt allerdings nicht, dass Straßenmaler keine eigenen künstlerischen Ambitionen hegen, viele von ihnen arbeiten abseits der Öffentlichkeit durchaus an eigenen künstlerischen Positionen.



(li.) Plakatgestaltung für das Festival Incontro Nazionale,
Madonnari del Grazie 2006 von Edgar Müller,
(re.) Kurt Wenner, Reflections, Grazie die Curtatone

Wettbewerbe

Solche eigenen Entwürfe sind in den Fußgängerzonen nur selten zu sehen, doch gibt es für Straßenmaler durchaus Gelegenheiten, ihre Arbeiten einer interessierten Öffentlichkeit vorzustellen, zum Beispiel bei den jährlich stattfindenden Wettbewerben. 1972 fand der weltweit erste Straßenmalerwettbewerb in einem norditalienischen Städtchen nahe Mantua statt: der Incontro Nazionale Madonnari del Grazie. Ursprünglich sollten mit diesem Festival die letzten Vertreter – die ältesten waren bereits über 90 Jahre alt – der in Italien hoch geschätzten traditionellen Volkskunst geehrt werden, die aber nach dem Zweiten Weltkrieg mehr und mehr im Verschwinden begriffen war. Womit niemand gerechnet hatte: Das Festival wurde innerhalb kürzester Zeit so populär, dass sich inzwischen der kleine Ort Grazie di Curtatone jedes Jahr zum Ferragosto (Mariä Himmelfahrt) in das Mekka der Straßenmalerszene verwandelt. Hier wird der begehrte Titel „Maestro Madonnaro" vergeben, den man frühestens nach dreijähriger Beteiligung an diesem Wettbewerb

erhalten kann. Denn jeder fängt erst einmal als „Semplice“, als Lehrling an. Wer in dieser Kategorie gewinnt, darf im darauffolgenden Jahr als „Qualificato“ mitmalen, und sollte er der Sieger in dieser Kategorie sein, darf er sich von da an „Maestro Madonnaro“ nennen. Der Gewinner in dieser Meisterklasse darf als besondere Auszeichnung schließlich das Ankündigungsplakat für den nächsten Incontro Nazionale Madonnari del Grazie gestalten. Inzwischen gibt es weltweit über 30 derartige Wettbewerbe – allein 25 davon in den USA –, darunter auch das Festival der Straßenmaler im niederrheinischen Geldern. Dieser Wettbewerb, inzwischen mit 500 bis 600 internationalen Teilnehmern der größte seiner Art, wurde 1979 anlässlich der 750-Jahr-Feier der Stadt ins Leben gerufen. Wie in Grazie di Curtatone wetteifern die Malerinnen und Maler in verschiedenen Kategorien und Disziplinen um den Titel des Meistermalers (und um die recht üppigen Preisgelder).



(li.) Edgar Müller, Manfred Stader, Gregor Wosik, Smart für Springer & Jacobi, Hamburg, 2006
(re.) ein weiteres Beispiel für die kommerzielle Nutzung der Straßenmalerei, von Manfred Stader und Edgar Müller

Kommerzielle Straßenmalerei

Die zahlreichen Festivals haben der Straßenmalerei in den letzten Jahren zu einem Popularitätsschub verholfen. Die Zahl der aktiven Maler ist wieder gestiegen, und so mancher, der den Titel eines Meistermalers trägt, hat sich entschlossen, aus der Passion einen Beruf zu machen. Dabei spielen weniger die Einkünfte, die sich aus der klassischen Straßenmalerei in städtischen Fußgängerzonen erzielen lassen, eine Rolle, als die Einnahmen aus öffentlichen und privatwirtschaftlichen Aufträgen. Mit immer aufwändigeren anamorphen 3-D-Techniken und spektakuläreren Motiven werben eine Handvoll in der Tat handwerklich meisterhafter Malerinnen und Maler in Deutschland im Internet und durch Mundpropaganda, um an die begehrten Aufträge zu gelangen.