

- 04 – Grußwort
- 06 – Die Farbpaste.
Ehrliches Rülpsen und
der Traum vom
immateriellen Bild

Malerei 21

- 21 – Tuğba Durukan
- 41 – Theresa Heitfeld
- 59 – Haakon Neubert
- 77 – Nette Pieters

Grußwort

Prof. Dr.
Nina Gerlach,
Rektorin –
Kunstakademie
Münster

Stefan Hölscher,
Prorektor Studium
und Lehre –
Kunstakademie
Münster

Dr. Barbara
Rüschhoff-Parzinger,
Kulturdezernentin –
Landschaftsverband
Westfalen-Lippe

04

Seit 2004 veranstalten die Kunstakademie Münster und der Landschaftsverband Westfalen-Lippe (LWL) zu ihrer gegenseitigen Freude gemeinsam die Ausstellungsreihe »Malerei«. In ihr verbinden sich auf ideale Weise Aufgaben und Ziele unserer Institutionen. Die jährlich an wechselnden Orten präsentierte Ausstellung zeigt ausgewählte junge Malerei-Positionen der Gegenwart, die sich im Akademiekontext profiliert haben. Sie stellt dabei sowohl eine Förderung des künstlerischen Nachwuchses als auch der kulturellen Teilhabe dar, wie sie den Zielen und Ideen der Allgemeinen Kulturförderung des LWL entspricht. Durch die variierenden Präsentationsstätten in Westfalen-Lippe wird die Kultur zudem immer wieder neu in die Region getragen und in städtischen und ländlichen Räumen gleichermaßen sichtbar, was ebenfalls ein besonderes Anliegen des LWL ist. Für die Kunstakademie Münster wiederum sind Ausstellungsprojekte wie dieses, integraler Bestandteil eines praxisorientierten Studiums. In diesem geht es auch darum, die Praxis der Kunst zur Praxis ihrer Veröffentlichung in Beziehung zu setzen. Die Studierenden sollen frühzeitig und möglichst oft Gelegenheit bekommen, ihre Kunst zu präsentieren und sich mit ihren Arbeiten einem öffentlichen Diskurs zu stellen. Der LWL und die Kunstakademie begreifen diese Reihe zugleich als Teil eines gesellschaftlichen Bildungsauftrags, und wir freuen uns, dass wir dank dieser seit beinahe 20 Jahre währenden Partnerschaft einen Beitrag zum kulturellen Leben in der Region leisten können.

05

Die Reihe »Malerei« zielt kuratorisch darauf zu zeigen, wie das Medium vor dem Hintergrund einer zeitgenössischen kulturellen Praxis des Bildes sich und seine Gegenwart immer wieder neu reflektiert. Sie demonstriert dabei auch, wie Malerei bei allem technischen Fortschritt künstlerischer Medien über alle Diskussionen hinweg immer wieder zu sich zurückkehrt und zugleich aber auch aktuelle Medientechnologien reflexiv zu integrieren vermag.

Kuratiert wurde die diesjährige Ausgabe von den Professoren der Kunstakademie Münster Dr. Erich Franz und Dr. Ferdinand Ullrich, die die Reihe seit Beginn verantworten, von Dr. Friederike Maßling, Referatsleiterin in der LWL-Kulturabteilung, sowie Jan-Christoph Tonigs als künstlerischem Leiter des Ausstellungsortes. Gemeinsam wählten sie für die Teilnahme in diesem Jahr Tuğba Durukan, Theresa Heitfeld, Haakon Neubert und Nette Pieters aus, die wir hiermit herzlich dazu beglückwünschen möchten.

Ihnen allen gebührt unser gemeinsamer, herzlicher Dank. Für die Bereitschaft, die Ausstellungsreihe durch ihre Gastgeberschaft zu unterstützen, bedanken wir uns besonders bei der kulturellen Begegnungsstätte Kloster Bentlage, welche in Trägerschaft der Stadt Rheine seit den 1990er Jahren als ein wichtiges Zentrum für zeitgenössische Kunst gilt.



Die Farbpaste. Ehrliches Rülpsen und der Traum vom immateriellen Bild

Auszüge aus Matthias Krüger: Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik 1850–1890, München, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2007, ausgewählt von Erich Franz

Das Relief der Farbe, die Verdickungen der Farbpaste und die Spuren der Pinselarbeit sind Aspekte der Malerei, die sich am wenigsten angemessen reproduzieren lassen. Wohl auch deshalb wurden sie in der Kunstgeschichte, soweit sie sich auf Reproduktionen, Dias oder Scans stützt, nur wenig beachtet. Matthias Krüger referiert nicht nur den Umgang von Malern mit der Epidermis des Ölbilds, sondern auch ihre Wirkungen, soweit sie durch Kritiker, Theoretiker und Künstler in Worte gefasst wurden. Und diese Wirkungen sind, wie wir aus den Quellen erfahren, in vieler Hinsicht erheblich.

In einer Ausstellung, die sich darauf konzentriert, wie heute Kunststudierende mit dem Medium Malerei umgehen, erscheinen gerade diese Aspekte des Malerischen weiterhin von großer Bedeutung. Kommen sie doch in keinem anderen Medium vor – von der Fotografie bis zu digitalen Projekten. Offenbar haben auch neuere Diskussionen – etwa über ›flatness‹, Konzeptualität, Performativität oder Leiblichkeit – in den Auseinandersetzungen des 19. Jahrhunderts bereits ihre Vorläufer. Und damals wie heute wird am Ende nicht feststehen, wer Recht hat und wer Unrecht. E.F.

Das Stillleben – Malerei, die schmeckt

Die Qualität eines Stilllebens beruht [für den Kunstkritiker und -theoretiker Charles Blanc] zu einem Großteil auf dem Reiz, den seine Oberflächen bieten. Es hieße jedoch Blanc missverstehen, wollte man seine Ausführungen zum Stillleben so deuten, als rede er einer peniblen materialmimetischen Wiedergabe das Wort. [...] Vielmehr lassen sich seine Ansichten über das Stillleben mit der Reputation in Einklang bringen, in der die Gattung auch anderswo steht: nämlich als »Paradigma des rein Malerischen« oder, um einen zeitgenössischen Ausdruck zu wählen, als *peinture pour elle-même*, das heißt als eine Malerei, die auf jeden höheren Anspruch verzichtend nur Malerei sein will. Diesen Ruf verdankte die Stilllebenmalerei vor allem ihrem Bildgegenstand, dem man jeden geistigen Gehalt absprach. Eine Orange, ein Käse oder eine Brioche sind Gegenstände, die nicht zur philosophischen

Spekulation, sondern zum Genuss einladen. Entsprechendes glaubte man auch für das Bild einer Orange, eines Käses oder einer Brioche in Anschlag bringen zu können: Auch dieses schien weniger an die Einbildungskraft des Betrachters zu appellieren, als eine rein materielle Befriedigung in Aussicht zu stellen. [...]

Insbesondere bei der Wiedergabe von Viktualien erscheint eine *touche savoureuse* [ein deftiger Farbauftrag] hinsichtlich des Motivs geradezu legitimiert zu sein. [...] *Pâte* [Paste, Teig] ist ebenso das Material des Künstlers wie das des Bäckers, aber auch des Käasers. So lobt der Kritiker gerne in bewusster Ambivalenz die *pâte* eines Gemäldes, bei dem die Kruste eines Brotes besonders knusprig oder ein Käse besonders cremig gemalt ist. (S. 33–35)

Der eigentliche Gegenspieler der akademischen Malerei ist für [den Kritiker Paul] Mantz jedoch [der Maler Gustave] Courbet. 1878 erinnert er im Nachruf auf den Künstler daran, wie fade die französische Malerei vor Courbet gewesen sei, und attestiert dem Künstler, eine Malerei aufgetischt zu haben, die im Geschmack einem guten *pain de la campagne* [Landbrot] gleichkomme. Bereits 1865 deutet Mantz in seinem Salonbericht [...] den Realismus, dessen Anführer er in Courbet erkennt, als eine Reaktion auf die Malerei der sogenannten Neo-Griechen. Ihre Gemälde seien mit Dämpfen gemalt (nicht mit Farbe), witzelt der Kritiker. (S. 38)

Wahrer Maler und wahre Malerei

—
[...] Auch Jules Dupré wird den »wahren Malern« zugerechnet. Als solcher wird er auch in [der Zeitschrift] *Artiste* bezeichnet. Dort heißt es in einer Schilderung der Ausrüstung Duprés, dass bei diesem nicht nur die Palette vor Farbe förmlich überbordete: »Auf der Staffelei häuften sich Stalaktiten aus getrockneten Farben, sehr große und platte Pinsel, wie es sich für einen wahren Maler gehört. Von dünnhaarigen Pinseln keine Spur.« [...] Der »wahre Maler« belässt die Farbe mithin in dem rohen Zustand, in welchem er sie auf die Leinwand setzt. Das innige Verhältnis zur Farbmaterie und die Neigung, die Farbe möglichst pastos auf die Leinwand zu bringen, drohen beim wahren Maler zur Obsession zu werden. Wie diese »wahre Malerei« konkret aussieht, wird uns vom Erzähler nicht verschwiegen: Einen Zentimeter dick pflegt Maillibert [eine Romangestalt von Edmond Duranty] seine »Farbe« auf die Leinwände aufzutragen, im evidenten Glauben, wie der Erzähler mutmaßt, dass ein Kilogramm Grün grüner als ein Gramm desselben Pigments sei. (S. 43)

Die Unterscheidung zwischen *artiste* [Künstler] auf der einen und *ouvrier* [Handwerker] auf der anderen Seite [...] gehört zu den Grundkonstanten der Kunstkritik des 19.

Jahrhunderts. Auch Théophile Gautiers Einschätzung der Malerei Gustave Courbets rekuriert auf dieses Schema: »Wenn auch Herr Courbet keine künstlerische Intelligenz hat, so hat er zumindest Temperament. Er ist ein geborener Maler [...]. Heutzutage gibt es niemanden, der die Farbe einsetzt, die Farbpaste verdickt und den Pinsel mit mächtigerer Simplizität handhabt als er; doch erwarte man von ihm weder Komposition noch Zeichnung noch Stil.« (S.45)

[Der Kunstkritiker] Josephin Péladan schreibt über die *touche* [den sichtbaren Pinselstrich] in seinem Salonbericht von 1884: »Die Regel der *touche*: hier ist sie: Je mehr man intellektuell malt, wie Raphael oder Leonardo, desto mehr muss man die Farbe verschmelzen. Die bloße Lokalfarbe, angewendet an der Mona Lisa, wäre verrückt, der Pinsel muss hier die Leinwand küssen. Je realer man dagegen malt, je hässlicher und vulgärer, desto mehr muss man die Farbpaste säbeln und peitschen, sie granulieren [ihr eine gekörnte Struktur verleihen] und mit fast platten Farbtönen malen.« (S. 48)

Christliche Kunst

—
[Charles] Blanc zufolge entspricht die Malerei aufgrund ihrer »körperlosen« Darstellungsart in idealer Weise dem Wesen des Christentums und seiner Fleischesverachtung und Körperfeindlichkeit. [...] Der christliche Künstler hat [dennoch] nicht auf die Darstellung gesunder Körper zu verzichten. Worauf er jedoch Verzicht zu leisten hat, ist eine Malerei, die durch Farbkümpchen, Impasti oder durch die Spuren des Pinsels ihre eigene Materialität sichtbar macht. Geistig ist das Medium der Malerei nur dort, wo es dem Künstler gelingt, das Darzustellende in ein quasi »immaterielles« Bild zu überführen. (S. 50)

Ist die Malerei eine Idee?

—
Für [Charles] Blanc ist die Malerei nahezu immaterieller Natur. Gegenstände und Körper werden im Medium der Malerei zu »körperlosen« Erscheinungen. Blanc weiß sehr wohl, dass diese Auffassung der Malerei als Medium des Geistes nur funktioniert, sofern man das Farbmaterial, das der Künstler benötigt, um diese Erscheinungen zu evozieren, als eine Art *Quantité négligeable* gleichsam übersieht. Aus just diesem Grunde erregt die pastose Malerei seiner Zeit seinen Argwohn, da sie es dem Betrachter nicht erlaube, über die Materialität der Malerei hinwegzuschauen. Blanc sieht daher in ihr den Rang des Mediums erniedrigt, betont sie doch ein Moment der Malerei, das der Künstler, der Blancs idealistischer Konzeption folgt, vielmehr unsichtbar machen sollte. (S. 64)

La Distinction – Die feinen Nuancen des Farbauftrags

—
Wenn die *distinction* zum Wesenszug der Malerei [des französischen Historienmalers Alexandre] Cabanels erklärt wird, so bedeutet dies, dass die Malerei Cabanels sich von derjenigen seiner Kollegen durch ihren vornehmen Charakter ›unterscheidet‹ [französisch: se distingue]. [...] Daher wird der Künstler auch dafür gepriesen, das perfekte piktorale Äquivalent für das vornehme Gehabe des Adels gefunden zu haben. Niemand vermöge es besser als Cabanel, die *distinction* seiner Modelle in Malerei zu übersetzen. Eines der Mittel, mit denen Cabanel dies zu bewerkstelligen weiß, wird in seinem mageren, hauchdünnen Farbauftrag gesehen. So wird beispielsweise der Kritiker Paul de Saint-Victor im Juli 1870 in der *Chronique* [...] hinsichtlich des neusten Adelsporträts des Künstlers mit den Worten zitiert: «Man wünschte sich vielleicht ein wenig Festigkeit für dieses feine Gesicht; aber in diesen hohen mondänen Regionen nimmt die Frau, verfeinert durch die Rasse und raffiniert durch den Luxus, oft eine fast unkörperliche Schönheit an.» Die »fast unkörperliche Schönheit«, in der Saint-Victor ein Attribut der ›feinen Welt‹ erkennt, rechtfertigt demnach den dünnen Farbauftrag. [...] So wie die Frauen alle ihre Mühe und Zeit in die Schönheitspflege investieren, so ist es [wie Charles Blanc in seinem Bericht über die bildenden Künste auf der Weltausstellung 1878 schreibt] des Künstlers [Cabanel] Verdienst, diese Schönheit in Malerei zu übersetzen. Das Malverfahren ahmt dabei die kosmetische Behandlung nach, welche die Modelle ihrer Haut zukommen lassen, indem der Pinsel wie eine Hautcreme, »wie *cold-cream* über die Feinheiten der Haut gleitet.« [...]

Demnach war die Haut einer Frau mit einer geschmeidigeren *touche* zu malen als die eines Mannes. Diese Regel gehört zu den festen Gemeinplätzen der Salonkritik. (S. 70–72)

Das Siechtum des Adels und die gesunde Kraft des Volkes

—
Unter den Anhängern der *vrai peinture* [der »echten Malerei«] findet Cabanels hauchdünner Farbauftrag verständlicherweise wenig Beifall. [...] Andere Kritiken vergleichen Cabanels Figuren aufgrund ihres Mangels an Farbe mit blassen, kranken und anämischen Wesen. [...] Im mageren Farbauftrag des Künstlers erkennen diese nicht mehr ein Zeichen von *distinction* bzw. die ›fast unkörperliche Schönheit‹, wie sie laut Paul de Saint-Victor den Frauen der ›gehobenen Gesellschaft‹ eigen sei, sondern ein Symptom eines körperlichen Gebrechens, das besonders oft beim Adel auftrat. [...] Der materielle Befund der Malerei Cabanels bestärkt den bürger-

lichen Betrachter mithin in seiner Abneigung gegenüber dem Adel, der für ihn nur noch eine erschöpfte und verbrauchte Gesellschaftsschicht darstellt. (S. 80–82)

Das Deutungsmuster der Kritik lässt sich ergänzen. Diese sieht nämlich nicht nur in einem pigmentschwachen Farbauftrag akademischer Malerei das Siechtum des Adels widergespiegelt, sondern auch in pastoser Malerei das maltechnische Äquivalent der derben und ›gesunden‹ Kraft des ›Volkes‹. In der *Revue des deux mondes* findet Antoine Vollons *Femme au pollet* (*Frau mit dem Korb*) von 1876 den Beifall des Kritikers Victor Cherbuliez. Vollon hat den Ruf eines *vrai peintre*, eines echten Malers, dem ›Malen‹ vor allem bedeutet, dem Dargestellten ›Relief‹ zu verleihen. [...] Er ist ein Praktiker, der sich nicht Träumen hingibt, sondern solide Malerei anfertigt. Victor Cherbuliez bezieht diese materiellen Qualitäten Vollons direkt auf das Sujet: Für ihn steht die dargestellte Frau mit beiden Beinen in der Realität; das Träumen sei ihr fremd, vielmehr bestehe ihr ganzer Daseinszweck darin, Kinder zu produzieren, sie zu nähren und zu prügeln. Den Betrachter warnt er, mit dieser stämmigen, vollbusigen Frau keinen Streit anzufangen, denn sie könne mit ihren Schlägen sicher einen Ochsen niederstrecken, auch solle er ihr nicht zu nahe kommen, da sie wie ein Fisch stinke. (S. 83)

Ehrliches Rülpsen und ein vulgäres Porträt

—
Als bar jeden Schamgefühls erscheint die pastose Kunst van Goghs in Julius Meier-Graefes Roman *Vincent*. In ihm legt der Autor dem durch den »faustdicken« Farbauftrag van Goghs angewiderten Gauguin ein Plädoyer zugunsten des künstlerischen Anstands in den Mund: »Es gab Gebärden, nicht nur in Bildern. Dies war Gauguins Stichwort: anständige Gebärden. Da die entwurzelte Künstlerbande die faule Geste des Bourgeois durchschaut hatte, was kein großes Kunststück war, bildete man sich ein, mit Rülpsen und Spucken ehrlicher zu sein, und verlegte die Gebärde in den Schwung des Pinsels. Eines Tages kehrte man reumütig zu Ingres zurück.«

Der van Gogh des Romans lässt sich von solchen Einwänden gegen seine Maltechnik durchaus beeindrucken: »Gauguin hatte recht: Leute, die ihre Kraft mit dicken Pasten erwiesen, rülpsten, statt zu malen.« Der Dialog ist freilich erfunden. Das heißt jedoch nicht, dass die in ihm angeschnittene Problematik van Gogh fremd gewesen sei. Der Künstler glaubte zu wissen, dass der Bürger seine Malerei als unanständig empfinde. [...] Vulgär zu malen ist sein Anliegen. So schreibt er beispielsweise 1888 in Hinsicht auf das Porträt eines Zuaven, das er gerade fertiggestellt hat: »Die Studie, die ich von ihm gemacht habe, erscheint mir sehr hart, und

dennoch möchte ich immerfort an so vulgären und schreiend grellfarbigen Porträts wie diesem arbeiten.« (S.103 f.)

Van Goghs Bauern und Borsten

—

Van Gogh hat in der Tat die Rückbesinnung auf die ›alten Niederländer‹ als eine gesunde Alternative zur zeitgenössischen Malerei begriffen. Insbesondere Rembrandt und Hals gehören zu seinen Vorbildern. Was er an ihrer Malerei vor allem schätzt, ist die schnelle und breite Ausführung und der Verzicht auf jedes Glätten. So schreibt er beispielsweise über die Technik Frans Hals' [Okt. 1885]: »Auf einen Hieb malen, soviel wie möglich auf einen Hieb. Was für ein Genuss ist es doch, so einen [Frans] Hals zu sehen, das ist doch was ganz anderes als die Bilder – so viel gibt es! –, wo alles auf dieselbe Weise sorgfältig glattgestrichen ist.«

Bei dem hier beschriebenen Malverfahren handelt es sich um die Malerei *au premier coup*. Eine Malerei *au premier coup* – auch Primamalerei genannt – ist ein Malverfahren, bei dem das Gemälde nicht aus sukzessiven Lagen aufgebaut, sondern in einer einzigen Sitzung ausgeführt wird. Da die Primamalerei keine nachträglichen Korrekturen erlaubt, bleibt der Pinselstrich so stehen, wie der Künstler ihn gesetzt hat. Gerade diese Qualität bewundert van Gogh an Rembrandt und Hals. Beide hätten Hände, Köpfe, Augen, Nasen und Münder stets »mit dem ersten Pinselstrich hingesezt, ohne irgendwelche Retusche«, verkündet er 1885, nachdem er ihre Werke in Augenschein genommen hat, seinem Bruder. (S. 108 f.)

Programmatisch formuliert van Gogh seine Überzeugungen in einem berühmten Brief vom 30. April 1885, in dem er erläutert, warum er für sein Gemälde *Die Kartoffelesser* einen groben Farbauftrag bevorzuge: »[...] Und man würde meines Erachtens auch unrecht daran tun, einem Bauernbild eine gewisse konventionelle Glätte zu geben. Wenn ein Bauernbild nach Speck, Rauch und Kartoffeldunst riecht, gut, das ist nicht ungesund; wenn ein Stall nach Mist riecht, gut, dafür ist es ein Stall; wenn das Feld einen Geruch nach reifem Korn oder Kartoffeln oder nach Guano oder Mist hat, das ist gerade gesund, besonders für Stadtleute. Aber parfümiert darf ein Bauernbild nicht werden.« (S. 111 f.)

Dem Künstler geht es dabei nicht allein um den sozialen Unterschied im Habitus, sondern darüber hinaus auch um einen sozio-ökonomischen Aspekt. Wie van Gogh betont, will er in den Kartoffelessern zur Anschauung bringen, dass die dargestellten Figuren die Kartoffeln mit den eigenen Händen aus der Erde geholt haben. Doch nicht nur die Gestaltung der Hände soll die Aufmerksamkeit des städtischen Betrachters auf die Produktion lenken, sondern auch die Farbe, die einer ungeschälten Kartoffel gleichkommen solle. [...]

14

15

Van Gogh zieht aus der Gleichsetzung der Glattemalerei mit Konventionalität und Unaufrichtigkeit die denkbar radikalste Konsequenz, wenn er im *Derben* den einzig wahren Ausdruck von Ehrlichkeit erkennt. Er bittet seinen Bruder, das Gemälde dem Kunsthändler Durand Ruel zu zeigen. Allerdings befürchtet er, dass dieser das Bild hässlich finden wird, und warnt seinen Bruder: »Du wirst aber zu hören kriegen: ›quelle croûte‹ [was für eine Kruste], sei darauf vorbereitet, wie ich darauf vorbereitet bin. Trotzdem: etwas Echtes und Ehrliches geben.« (S. 113 f.)

Das »wahre Fleisch« Olympias

—

Manets Gemälde [*Olympia*] löste bekanntlich einen Skandal aus. Zu diesem Skandal hat zweifelsohne auch die pastose Maltechnik beigetragen. [...] Als Zeuge für diesen Umstand ließe sich [...] auch Manet selbst anführen, der nach seinem Freund und Biographen Antonin Proust auf die Kritiker seines Gemäldes mit der spöttischen Bemerkung reagiert haben soll: »Diese Leute da, sagte er mit Bitterkeit, kenne ich. Sie verwenden eine aufgeblasene Ballonhaut [de la baudruche]. Ich halte nichts von diesem Artikel. Dafür gibt es Spezialisten.« Demnach hat der Künstler selbst in *Olympia* einen Gegenentwurf zur ›substanzlosen‹ Körperdarstellung der akademischen Malerei begriffen. Ganz offensichtlich hat die Figur *Olympias* das, was der *baudruche* notorisch fehlt: einen realen Körper. Maltechnisch besteht dieser Körper aus dem Farbmaterial des Künstlers, auf der Ebene der Darstellung steht dieses jedoch für Fleisch, Muskeln, Knochen und Blut der Dargestellten.

Dass Manet im Unterschied zu den akademischen Künstlern mit *Olympia* ›wahres Fleisch‹ präsentiere, stellt auch für Emile Zola die Ursache des Skandals dar, den das Gemälde provozierte: [...] Während [Alexandre] Cabanel mit seiner *Venus* jede Indezenz vermieden habe, indem er ihr kein Fleisch und keine Knochen verlieh, verstoße Manets Bild gerade deshalb gegen den herrschenden, in den Augen Zolas lächerlichen bürgerlichen Moralkodex, weil der Körper *Olympias* aus ›realem‹ Fleisch geschaffen sei.

Von der zeitgenössischen Kunstkritik [werden] glatte und pastose Malerei als zwei verschiedene Darstellungsmodi begriffen. Mittels der glatten Malerei wird der Bildgegenstand idealisiert. Er erscheint daher als etwas Imaginiertes, Fiktives, Ideales oder Erträumtes. Demgegenüber verleiht die pastose Malweise einem Bildgegenstand etwas Körperliches, Greifbares, quasi Reales. Diese Sichtweise bedingt, dass die pastose Ausführung bei bestimmten Bildthemen heftigere Kontroversen auslöst als bei anderen. Als unproblematisch gilt die pastose Ausführung eines Stilllebens. Üblicherweise

ist bei ihm eine gewisse Quantität an Farbpaste von der großen Mehrheit der Kritiker erwünscht. Das ist jedoch anders bei einem Gemälde allegorischen oder religiösen Inhalts. [...] Gemäß der Position des Idealismus besteht die Aufgabe des Künstlers vornehmlich darin, die abstrakte Idee des Menschen darzustellen, während der Naturalist vom Künstler fordert, das dargestellte Fleisch palpabel [greifbar] zu machen. Palpabel ist es aber erst dort, wo über die reine Visualität hinausgegangen wird und der Maler dem dargestellten Körper *corps* verliehen hat. Diese unterschiedliche Sicht bedingt erneut auch ein unterschiedliches Urteil über den gewählten Darstellungsmodus. Gemäß der idealistischen Position [des Kritikers] Victor de Pesquidoux kommt die pastose Ausführung einer nackten menschlichen Figur einer obszönen Geste gleich. (S. 129 f.)

Kraftvolle Malerei und Temperament

—

Der Begriff des Temperaments gehört in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu den zentralen Kategorien der Kunstkritik. Mit ihm verbindet sich die Vorstellung physischer Stärke und einer kühnen, kraftvollen, beinahe brutalen Malweise – einer Malweise, die von den Normen akademischer Malerei schroff abweicht. Bereits im [...] Salonbericht des Jahres 1857 [von Théophile Gauthier] wird Courbet *tempérament* zugesprochen. Ausdrücklich wird in diesem Zusammenhang auf den pastosen Farbauftrag und die kraftvolle Pinselführung des Künstlers verwiesen, Eigenschaften, die gleichsam als Indizien für das Vorhandensein eines Temperaments gewertet werden. Auch 1868 bringt Gautier sie explizit mit dem Temperament in Verbindung, das [...] sich nach Ansicht des Kritikers in der pastosen Malweise, der kraftvollen Pinseltechnik und der treffenden Farbgebung zeigte, in welcher Courbet einige *morceaux* seiner früheren Gemälde ausgeführt hatte. [...] Selbst diejenigen Kritiker, die dem Begriff eher skeptisch gegenüberstehen, assoziieren *tempérament* meist mit dem Farbauftrag oder der Farbgebung. Dies ermöglichte es, in dem mit Temperament begabten Künstler den direkten Gegenspieler zum akademischen Glattmaler zu erkennen. (S. 140)

Der körperliche Ausdruck des Temperaments

—

Die kunstkritische Konzeption des Temperaments bedeutet einen radikalen Bruch mit der Vorstellung vom immateriellen Gemälde. Verlangte diese, die Spuren des Pinsels sorgfältig zu tilgen, so zeigt sich das *tempérament* gerade im sichtbaren Pinselstrich. Der Künstler hatte also den Pinselstrich zu

bewahren, wollte er seinem Temperament zum Ausdruck verhelfen. Während der Elan der Seele nur dort in Erscheinung tritt, wo die ›Hand‹ versteckt wird, wird der Elan des Temperaments umgekehrt erst in dieser Hand, das heißt den Spuren des Pinselwerks und der ›Manier, in welcher die Farbpaste auf die Leinwand aufgetragen wird«, manifest. Wie im Konzept der immateriellen Malerei das Fehlen jeder Pinselspur die Geistigkeit der Malerei zu garantieren scheint, so ist der pastose Farbauftrag nun gleichsam das äußere Zeichen einer kräftigen künstlerischen Physis. Daher ist der am Pinselstrich haftende ›Schweiß‹ des *artisan* (bzw. *ouvrier*) keinesfalls mehr das Objekt des Mitleids, sondern Indiz für einen wohl funktionierenden, starken Organismus. Zolas Mitleid gilt daher nicht dem Schweiß des Handwerkers, sondern nunmehr umgekehrt dem Ideenmaler, der aus physischer Schwäche anstatt kraftvoller Körper nur noch die Halluzinationen eines zerrütteten Gehirns auf die Leinwand zu bannen weiß. Aus seiner Perspektive ist die Ideenmalerei seiner Zeitgenossen ein Fall für die Pathologie. (S. 192)

Das Handwerk der Malerei

—

Wenn Émile Zola [...] die bildende Kunst im Niedergang begriffen sieht, so liegt der Grund für ihn nicht darin, dass die Künstler nur noch Handwerker seien, sondern im Gegenteil vielmehr darin, dass sie im Wunsch, mehr als Handwerker zu sein, ihr eigentliches Metier vernachlässigten. Ein wahrer Maler ist seines Erachtens in erster Linie *ouvrier*, weshalb er zunächst den Umgang mit seinem Arbeitsmaterial zu erlernen habe. Im zeitgenössischen Lehrbetrieb würde jedoch die handwerkliche Ausbildung gegenüber der theoretischen zu kurz kommen. [...] *Ouvrier* ist für Zola – relativ konform mit der Bedeutung, die auch andere Kritiker diesem Wort beilegen – derjenige Maler, der die Farbe kraftvoll aufzutragen versteht. Dahingegen bezeichnet *artiste* bei ihm denjenigen Künstler, der die Kraft des *ouvrier* durch etwas Feines zu veredeln weiß. [...] Was den Künstler zum *ouvrier* macht, ist demnach nicht die Subtilität und Komplexität seiner Malweise, sondern der Mut und die Kraft, die der Maler beim Auftragen der Farbe an den Tag legt. Im Gegensatz zum modernen Künstler, dessen einzige Sorge hinsichtlich der Ausführung ihre Sauberkeit sei, male der wahre *ouvrier* pastos, ohne sich wegen Farbspritzern zu fürchten. (S. 203 f.)

Die Furchen

—

Bei van Gogh [seinem Gemälde *Die Furchen*, aber auch anderen Landschaften mit Feldern] entsprechen Dargestelltes

und Malverfahren einander: Hier ist die Arbeit des Bauern nicht nur über das Motiv, sondern vor allem durch den Farbauftrag des Künstlers thematisiert. Die Bearbeitung der Farbmaterie durch den Maler kann analog zu der Feldarbeit des Bauern gelesen werden. Wie dieser mittels des Pfluges die Erde aufreißt und sie in die Bahnen der Ackerfurchen zwingt, hat der Künstler mit seinem Pinsel die Farbmaterie seines Gemäldes bearbeitet und diesem eine durchfurchte Struktur verliehen. Besonders deutlich wird die Analogie zwischen Pflug und Pinsel dort, wo van Gogh mit dem Knauf seines Utensils materialiter Furchen in die Farbmaterie geritzt hat. Im übrigen Gemälde erinnern die durch den Pinselstrich zur Seite gedrückten Farbwülste an die kleinen, die Furchen säumenden Erdwälle, die der Pflug im Acker hinterlässt. Und wie der Pflug auf dem Feld Erdschollen und Erdklumpen aufwirft, so finden sich auch auf der Leinwand neben den sichtbaren Pinselspuren Partikel roher Farbpaste. (S. 211)

Produktästhetik: kalte Perfektion
und eine »ganz persönliche Kunst«

—

Die Briefe des Künstlers zeigen, dass van Gogh den Pinselstrich und den Farbauftrag als Mittel des Selbstausdrucks verstand. Immer wieder spielt er in diesem Zusammenhang die technische Perfektion insbesondere der akademischen Malerei gegen das ehrliche Gefühl aus, das er in seinen Bildern auszudrücken wünscht. Dieses Ziel lässt sich seines Erachtens nur dort erreichen, wo der Künstler sich einer einfachen Technik bedient und die Farbe möglichst direkt und ohne Zögern auf die Leinwand setzt. (S. 222)

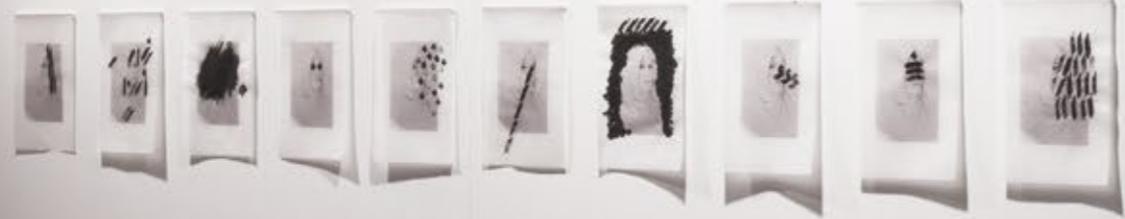
Auch bei der zeitgenössischen Kunstkritik stehen *perfection* und *correction* nicht hoch im Kurs. Im Munde der Kunstkritik lassen sich beide Begriffe auf eine ganze Reihe verschiedener Dinge beziehen, etwa das *dessin* oder die Anatomie. Am häufigsten werden sie jedoch auf das *fini* [das Zu-Ende-Gemalte] bezogen. Nichts scheint hier so sehr für *perfection* und *correction* zu stehen wie die makellose Ebenheit der Gemäldeoberfläche. Im akademischen *fini* (bzw. *léché* [Geleckten]) wird gleichsam der Siegel äußerer, rein oberflächlicher Vollkommenheit wahrgenommen. So kann es kaum verwundern, wenn das *fini* von der Kunstkritik mit denselben Adjektiven beschrieben wird, mit denen [Charles] Lévêque über die Perfektion im Allgemeinen und [Jules] Michelet über die Perfektion maschinell hergestellter Produkte redet. (S. 224)

Photographie, akademische Malerei
und vraie peinture

—

Wenngleich im zeitgenössischen Diskurs pastose Malerei vor allem als Gegenpol zur akademischen Glattmalerei gesehen wurde, verdankt sich das neue Verständnis des Mediums Malerei wohl doch in weitaus größerem Maße der Auseinandersetzung mit der Photographie. Im Kontext des Medienparagones lässt es sich als eine Antwort auf die Bedrohung begreifen, welche die Photographie für die Malerei darstellte. Zwar haben Zeitgenossen sowohl die Photographie als auch die pastose Malerei mit Realismus assoziiert, doch beruhte diese Assoziation auf unterschiedlichen Eigenschaften. Während es im Fall der Photographie vor allem der Präzision und Detailliertheit ihrer Wiedergabe zu verdanken ist, dass sie als realistisch empfunden wird, suchten die Maler des Realismus den Wirklichkeitsbezug über die Materialität der Farbe herzustellen, mit Hilfe derer sie die dargestellten Dinge gleichsam auf der Leinwand »realisierten«. Hinsichtlich der genannten Beziehung zwischen Künstler und Kunstwerk konnte die pastose Malerei als Gegenmodell zum neuen Bildmedium begriffen werden. Während nämlich die Ansicht verbreitet war, dass die Photographie als Produkt der Kamera und nicht als Werk des Photographen zu gelten habe, konnte der Maler in seiner *touche* einen gleichsam physischen Beweis seiner Autorschaft erbringen. (S. 284)





Ungefähr

—

Die Arbeiten von Tuğba Durukan sind dem Thema der Übersetzung gewidmet. Sie entführen den Betrachter in eine andere Welt, die sich in geometrischen Formen und abstrahierter arabischer Schrift ausdrückt.

Die Künstlerin hinterfragt Interpretationen der Heiligen Schrift des Islams – dem Koran – und damit verbundenen, zum Teil eingefahrenen Traditionen. Gleichzeitig greift sie aber auch die sehr regel- und maßstaborientierte islamische Kalligrafie auf und lässt diese Bedeutung in ihre Arbeiten einfließen. Sie hinterfragt damit allgemeine Normen und Maßstäbe auch der deutschen Gesellschaft. Eine Übersetzung ist bereits Interpretation. Sie kann sich dem Original immer nur nähern, sie ist – ungefähr. Wie ich eine andere Kultur verstehe, wie ich ihre Gegebenheiten in mein Verständnis übersetze, all das bleibt oft nur ungefähr. Es ist der Blick für das Wesentliche, den die Künstlerin herausfordern und schärfen will. Es ist eine teilweise abstrakte Annäherung, die zugleich greifbar ist.

Die Ästhetik des Islams ist auf Balance und Vollkommenheit angelegt. Die Schönheit des Universums spiegelt sich oftmals in geometrischen Formen wider. Durukan greift diese Geometrie und Balance in der Arbeit »Ungefähr« auf. Man steht vor einem riesigen Gebilde, welches an ein Portal einer Moschee erinnert. Statt von aufwendigen Arabesken wird dieses von geradlinigen Strichen gesäumt.

Es handelt sich sowohl um den ersten Buchstaben des arabischen Alphabets, das Alif, als auch um die arabischen Diakritika, die Vokale a, i und u. Innerhalb der islamischen Kalligrafie gilt das Alif als Maßstab der Komposition. An ihm bemisst sich die Größe der restlichen Buchstaben. Damit wird der Raum in Durukans Arbeit ausgemessen. Auch seine Begrenztheit kommt zum Tragen. Es erinnert an die Überfüllung der Moscheen, die große Bedeutung, die sie für die Gläubigen haben, aber auch an den gesellschaftlichen Streit

— 1993 geboren in Düsseldorf

— Studium

2015: Freie Kunst, Kunstakademie Münster bei Prof.in Mariana Castillo Deball
2015 – 2019: Zwei-Fach-Bachelor an der WWU, Germanistik und Kunst
2016: Erwf. an der WWU, Islamische Religionslehre
2019: Master of Education an der WWU, Germanistik und Kunst

— Ausstellungen

2021: nichts nichts nichts, aber außer alles, Kunstverein Gelsenkirchen e.V. – Alte Villa Seitenaufenthalt, im KMB Köln am Museum Ludwig, Köln
KODEXTIVtypescape, KEINrundgang21, Kunstakademie Münster
Himmel-, Erden-, Höllentür, Gast im Rahmen des Ruhr Ding: Klima, am Silbersee II, Haltern am See
Förderpreis der Freunde der Kunstakademie Münster, Kunsthalle Münster (Preisträgerin)
2020: Stand up, Förderverein für Aktuelle Kunst Münster e.V.
Ramadan Project, Instagram
Das Nest, Rundgang 2020, Kunstakademie Münster
Wo kann alles sein?, Rundgang 2020, Kunstakademie Münster
2019: Rundgang 2019, Kunstakademie Münster
2018: Weißt du was »Mimolette« bedeutet?, Hopscotch Reading Room, Berlin
2017: »Color de espacio« in Kooperation mit der Esay/Merida, Fundación Gruber Jez und der Kunstakademie Münster in Merida/Mexiko
Akademie [Arbeitstitel], Kunsthalle Düsseldorf

um sie. Trotz Wiederholung gleicht kein Alif dem anderen, jedes weist eine andere Struktur auf, steht aber in Beziehung zu den anderen.

Das Alif steht auf einer anderen Ebene für den Anfang. Nicht nur, weil es der erste Buchstabe des Alphabets ist, es steht auch für den Gottesnamen. Es kann auch die Brücke in eine andere Welt sein, in die unsichtbare oder spirituelle Welt. Gleichzeitig spiegelt es die Relation zwischen den Dingen wider. Ein Buchstabe bekommt nur Sinn in Relation zu den anderen Buchstaben, kein Ding kann isoliert stehen. Am Ende entsteht ein Ganzes, eine Einheit. Wie aber ist es dem Menschen möglich, die spirituelle Welt – den Glauben – zu erfassen, wenn er die Sprache der Heiligen Schrift nicht versteht? So bleibt die Frage, ob er dann nicht nur Teil einer Struktur ist, die jedoch zu hinterfragen bleibt. Dies symbolisieren die handgeschriebenen arabischen Worte, die jedoch keine Sätze, keinen Sinn ergeben. Oftmals verschwimmen sie in einem Meer von Buchstaben.

Mit der Farbe Schwarz auf einem weißen Untergrund wird Wirkung erzielt. Man wird auf die Installationen der Künstlerin aufmerksam, kann sich ihnen nicht entziehen. Gleichzeitig reduziert Form und Farbe die Arbeit auf das Wesentliche. Das Schwarz macht die Arbeit deutlich sichtbar, die Form wird durch den Druck der dicken Farbe auf das Material konkret. Doch der Sinn von Worten bleibt oft nur ungefähr.
— Catharina Rachik

— Tuğba
Durukan

26



27 — Ungefähr XVIII
2021, Stempeldruck;
schwarze Acrylfarbe
und Edding,
300 x 400 cm

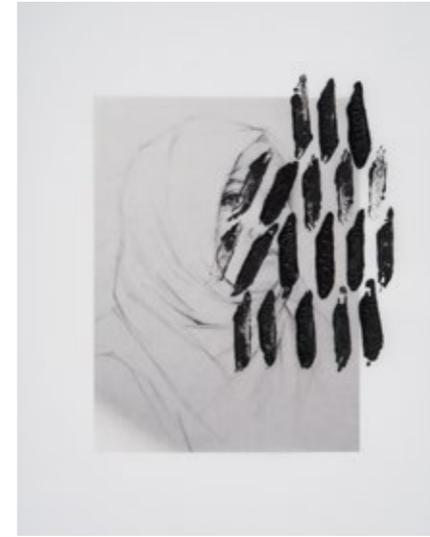
— Tuğba
Durukan



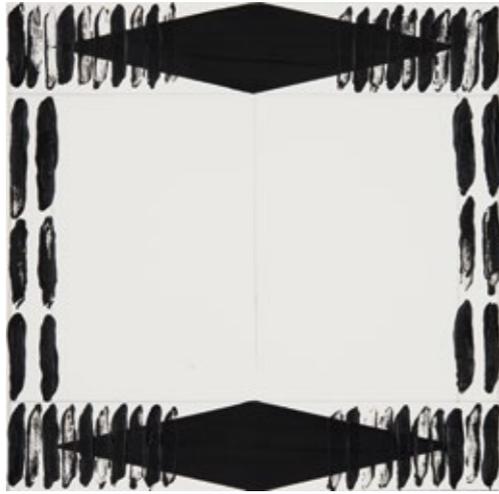
28 — HopeDoubt
2020, Stempeldruck,
schwarze Acrylfarbe
auf transparentem
Papier,
21 x 29 cm



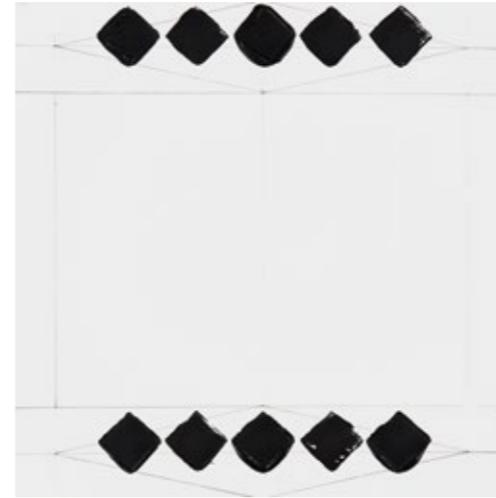
29 — HopeDoubt
2020, Stempeldruck,
schwarze Acrylfarbe
auf transparentem
Papier,
21 x 29 cm



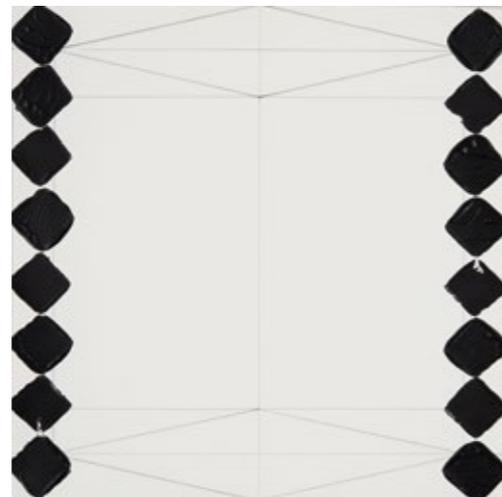
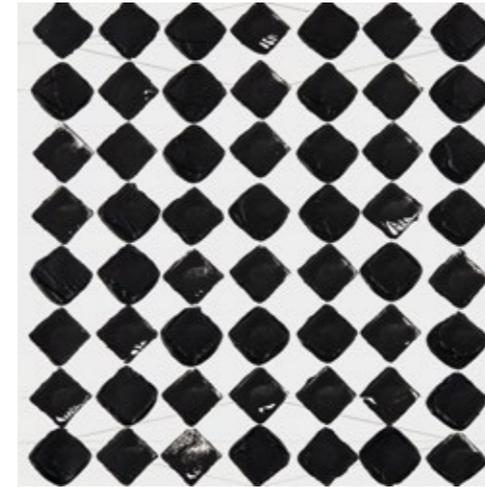
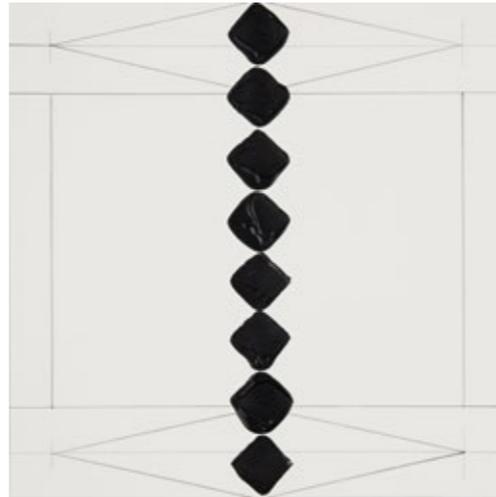
— Tuğba
Durukan



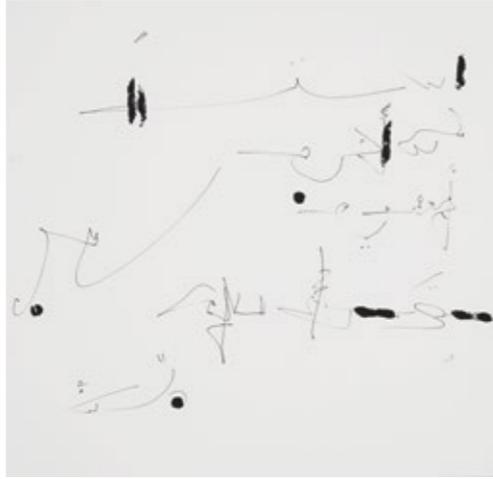
30 — Ungefähr I
2020, Stempeldruck,
schwarze Acrylfarbe
und Bleistift auf
Papier,
30 x 30 cm
—
Ungefähr II
—
Ungefähr III



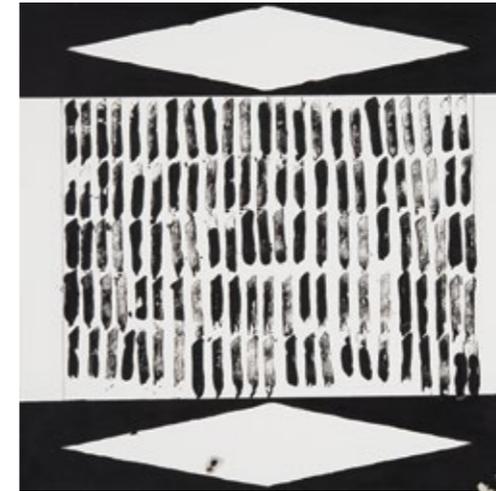
31 — Ungefähr IIII
2020, Stempeldruck,
schwarze Acrylfarbe
und Bleistift auf
Papier,
30 x 30 cm
—
Ungefähr V
—
Ungefähr VI
—
Ungefähr VII



— Tuğba
Durukan



32 — Ungefähr VIII
2020, Stempeldruck,
schwarze Acrylfarbe
und Bleistift auf
Papier,
30 x 30 cm
—
Ungefähr IX
—
Ungefähr X



33 — Ungefähr XI
2020, Stempeldruck,
schwarze Acrylfarbe
und Bleistift auf
Papier,
30 x 30 cm
—
Ungefähr XII
—
Ungefähr XIII



— Tuğba
Durukan

34 — Ungefähr XIV
2020, Stempeldruck,
schwarze Acrylfarbe
und Bleistift auf
Papier,
30 × 30 cm
—
Ungefähr XV



35 — Ungefähr XVII
2021, Stempeldruck,
schwarze Acrylfarbe
und Edding,
170 × 53 cm



— Tuğba
Durukan

36

37 — Ungefähr XIX
2021, Stempeldruck,
schwarze Acrylfarbe
und Edding,
300 x 400 cm

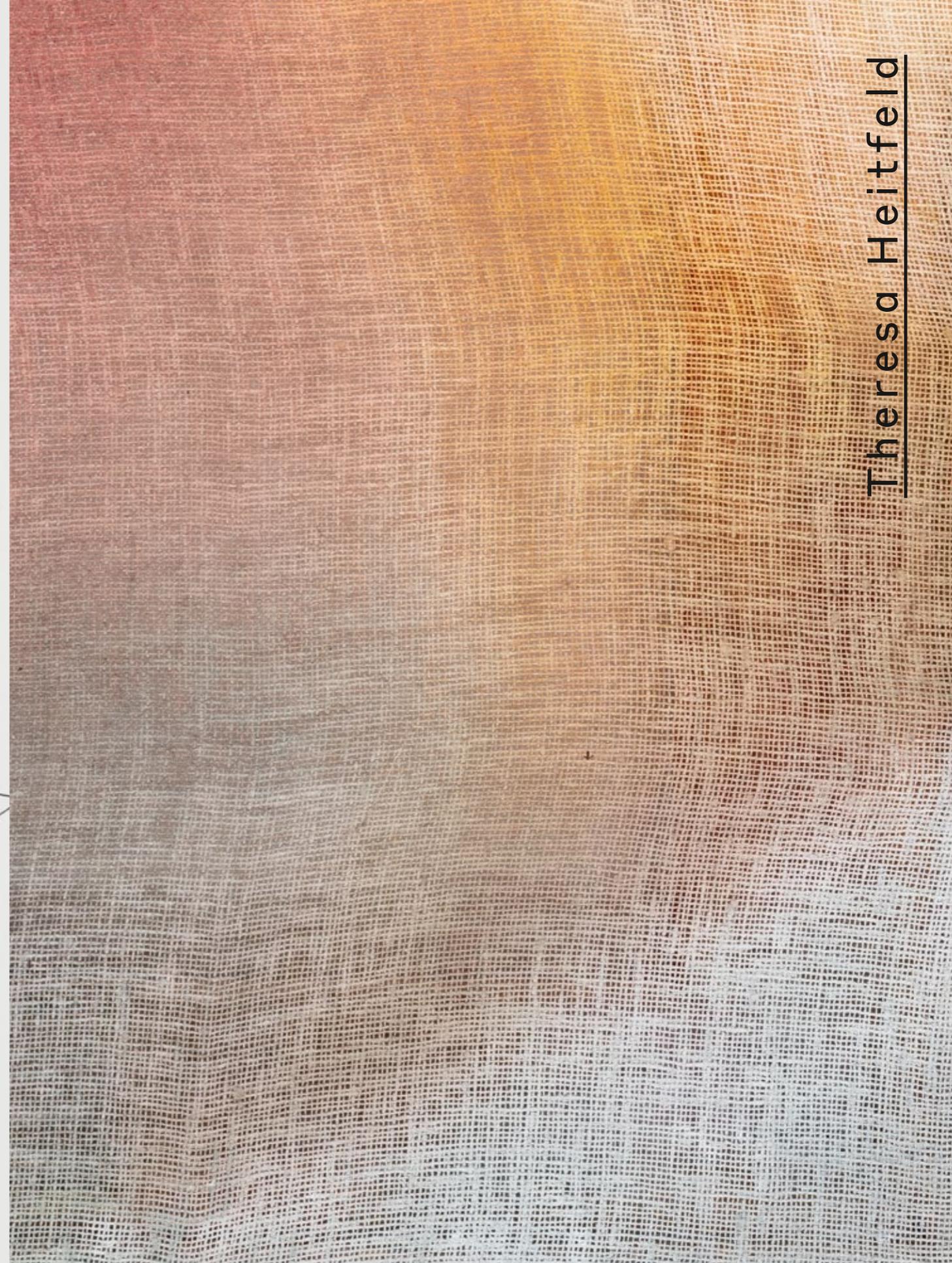


— Tuğba
Durukan

38 — Himmel-,
Erden-,
Höllentür
2021, Stempel-
druck, Acrylfarbe,
300 x 500 x
500 cm

39 — Himmel-,
Erden-,
Höllentür
Detailansicht





Theresa Heitfeld



44

Farbe breitet sich als Lachen, Flecken, Seen auf durchscheinendem Stoff aus, fließt über die gefärbten Rahmenkanten und steht unhinterfragt richtig auf dem Gewebe.

Heitfelds Malerei konterkariert den altmodischen Künstler-Habitus, der zu vertuschen versucht, woraus Malerei besteht. Bei Heitfeld ist alles klar und dicht, alle Mittel werden offengelegt. Wir sind nicht den Heimlichkeiten einer Malerei ausgeliefert, die so tut, als hätte die menschliche Hand mit dem Ergebnis nichts zu tun - die Menschen, die am gemalten Vorhang ziehen, weil sie Wirklichkeit von Malerei nicht mehr unterscheiden können – nein.

Heitfeld zeigt uns all das, was Malerei *ist*: Farbe auf Stoff auf Rahmen. Und Licht, das sich bricht und unseren Augen beim Durchleuchten der Materialität behilflich ist. So können wir in ihrer Malerei nicht selten *durch* den Stoff auf die Wand dahinter sehen und verstehen: Auch das ist Teil des Bildes.

Die Aussagen, die hier getroffen werden, sind elementar und universell. Die Bilder zeigen uns etwas über jede Malerei, die wir gesehen haben und über das Selbstverständnis, mit dem wir Malerei betrachten. Heitfeld enthüllt die Illusion und schafft es, uns trotzdem *Unmittelbares* zu zeigen. Denn so nüchtern die Aufzählung der Materialität erscheinen mag: Licht auf Farbe auf Grund auf Keilrahmen auf Hintergrund/Wand - so eigenständig und unverrückbar stehen die Farbgebilde auf der Leinwand.

Heitfeld führt unser Sehen ad absurdum: Wie ein Zauberer, der seine Tricks verrät und wir trotzdem nicht *verstehen können*, wie das, was wir sehen, möglich ist.

Zu einer solchen Malerei gehört viel Mut. Man muss sich von den schützenden Rändern der Dinge und der Figürlichkeit lösen und sich in diesen undefinierten Raum trauen, in dem es keine Regeln gibt. Aber noch nicht genug für Heitfeld: Sie verlässt auch noch den klassischen Untergrund und löst den Bildträger in seine Bestandteile auf.

45

– 1995 geboren in Köln

– Studium

2015: Kunstakademie Münster

2016: bei Prof. Cornelius Völker

2019: Bachelor für das Lehramt an Grundschulen

2021: Master für das Lehramt an Grundschulen

2021: Meisterschülerin bei Prof. Cornelius Völker

2021: Nominierung für den Förderpreis der Freunde der Kunstakademie Münster 2022

– Ausstellungen

2018: Double Happiness, Klasse Völker im Kunstverein Duisburg

2021: Wellenlänge, Kunsthaus Kannen Münster

Während die Mittel reduziert werden, wird der Einsatz an einflussnehmenden Faktoren erhöht:

Die Farbkörper in den Bildern werden auch vom Stoff mitdirigiert, durch die Unwägbarkeiten des Untergrunds, die Kompaktheit der Farbe, die Fließeigenschaften – und doch kann ich nicht umhin, die Bilder als klare *Setzungen* zu bewundern. Der Zufall alleine erschafft keine solche Klarheit und Unaufgeregtheit in der Position und so weiche Übergänge. Wie hier die Fläche die Begrenzungen der Leinwand touchiert oder sich einpasst in die Fasern, in den Rahmen, der vor der Haltlosigkeit bewahrt, wie Farbe selbst neue Rahmungen bildet und von jedem Blickwinkel aus das »Objekt Leinwand« besetzt - Heitfeld hat nicht nur das Wesen der Farbe verstanden, sondern auch den Stoff und seine Natur, wie er sich an den Kanten verhält, transparent wird und wie das Holz sich an den Vordergrund schmiegt.

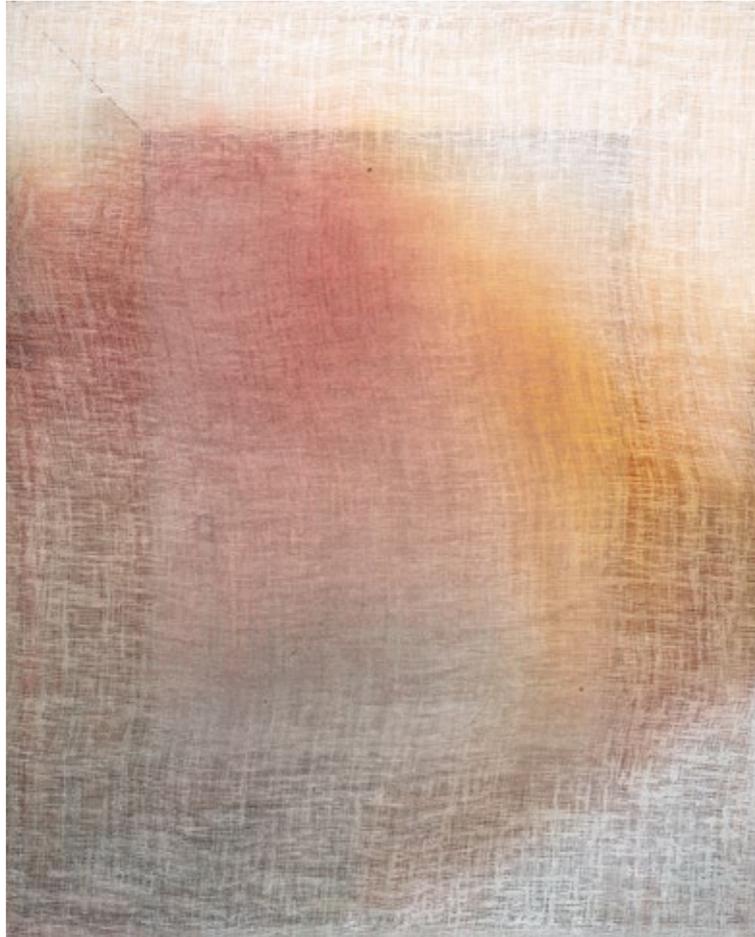
Heitfelds Malerei ist ehrlich. Sie tut nicht so als ob. Sie begegnet unserem Verstand auf Augenhöhe und trotzdem: Wie das Grün-braun dort in das Rosé übergeht und dieser Hauch von Schwarz sich über die Kante schlängelt und die Seiten des Bildes okkupiert - das ist besonders. Die Magie, die von diesen Bildern ausgeht, ist eine sehr wesentliche: Ihre Wirkung entfaltet sich, über die radikale Reduktion hinweg, in der Zartheit und Sensibilität von Heitfelds Farbwelten.

Das ist träumerisch, während es alle Tatsachen offenlegt. Das ist wolkig, obwohl das Holz einen strengen Rahmen bildet. Das ist radikal *und* gefühlvoll.

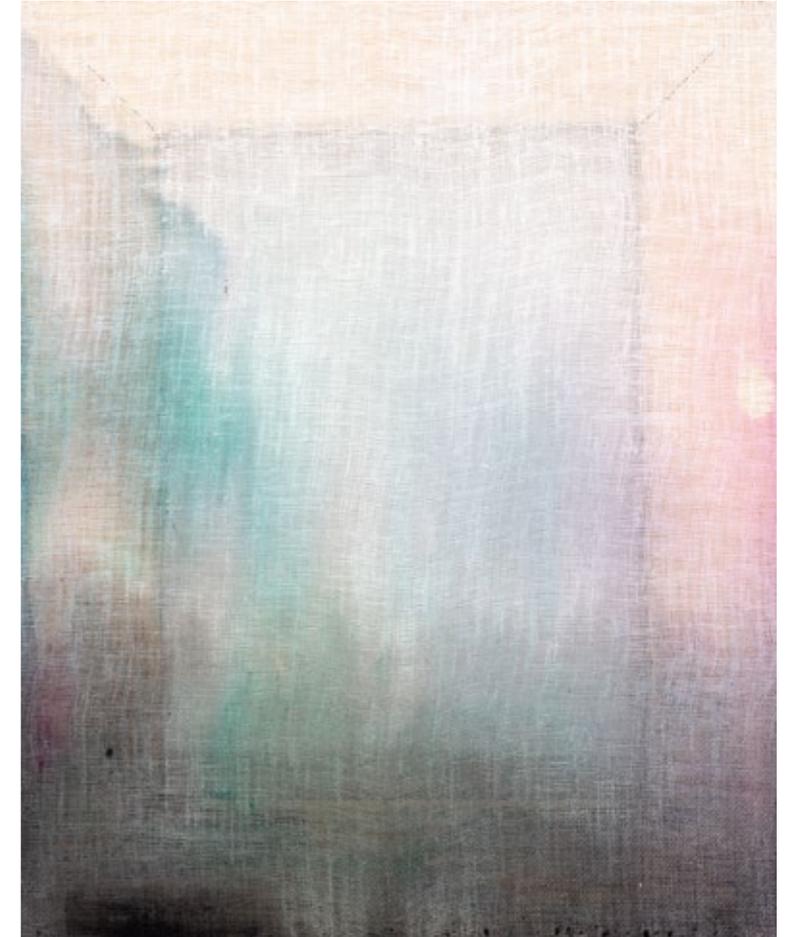
– T a m a r a M a l c h e r

— Theresa
Heitfeld

46 — Ohne Titel
2021, Acryl,
transparentes
grobes Leinen,
Holzrahmen,
30 × 24 cm



47 — Ohne Titel
2021, Acryl,
transparentes
grobes Leinen,
Holzrahmen,
30 × 24 cm

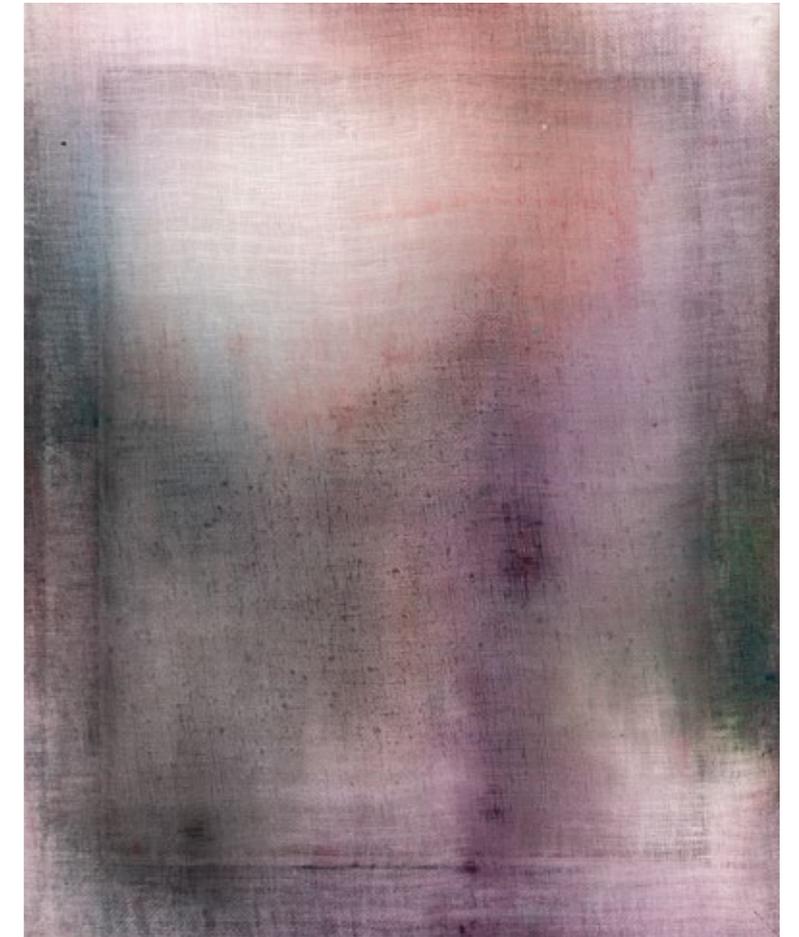


— Theresa
Heitfeld

48 — Ohne Titel
2020, Acryl,
transparentes
grobes Leinen,
lackierter Holz-
rahmen,
30 x 24 cm



49 — Ohne Titel
2021, Acryl,
transparentes
grobes Leinen,
lackierter Holz-
rahmen,
30 x 24 cm

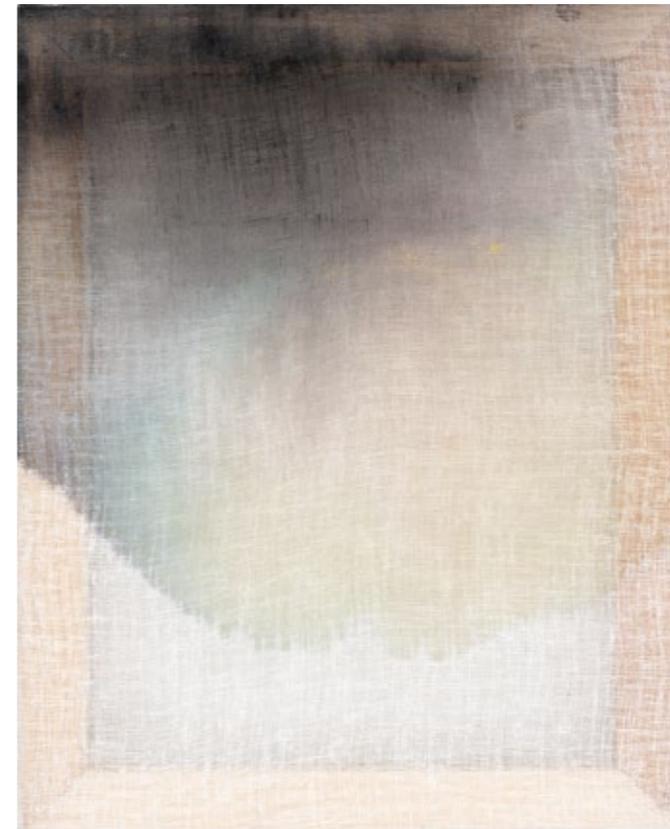


— Theresa
Heitfeld

50 — Ohne Titel
2021, Acryl,
transparentes
grobes Leinen,
Holzrahmen,
30 × 24 cm



51 — Ohne Titel
2021, Acryl,
transparentes
grobes Leinen,
Holzrahmen,
30 × 24 cm
—
Ohne Titel
2020, Acryl,
transparentes
grobes Leinen,
Holzrahmen,
30 × 24 cm

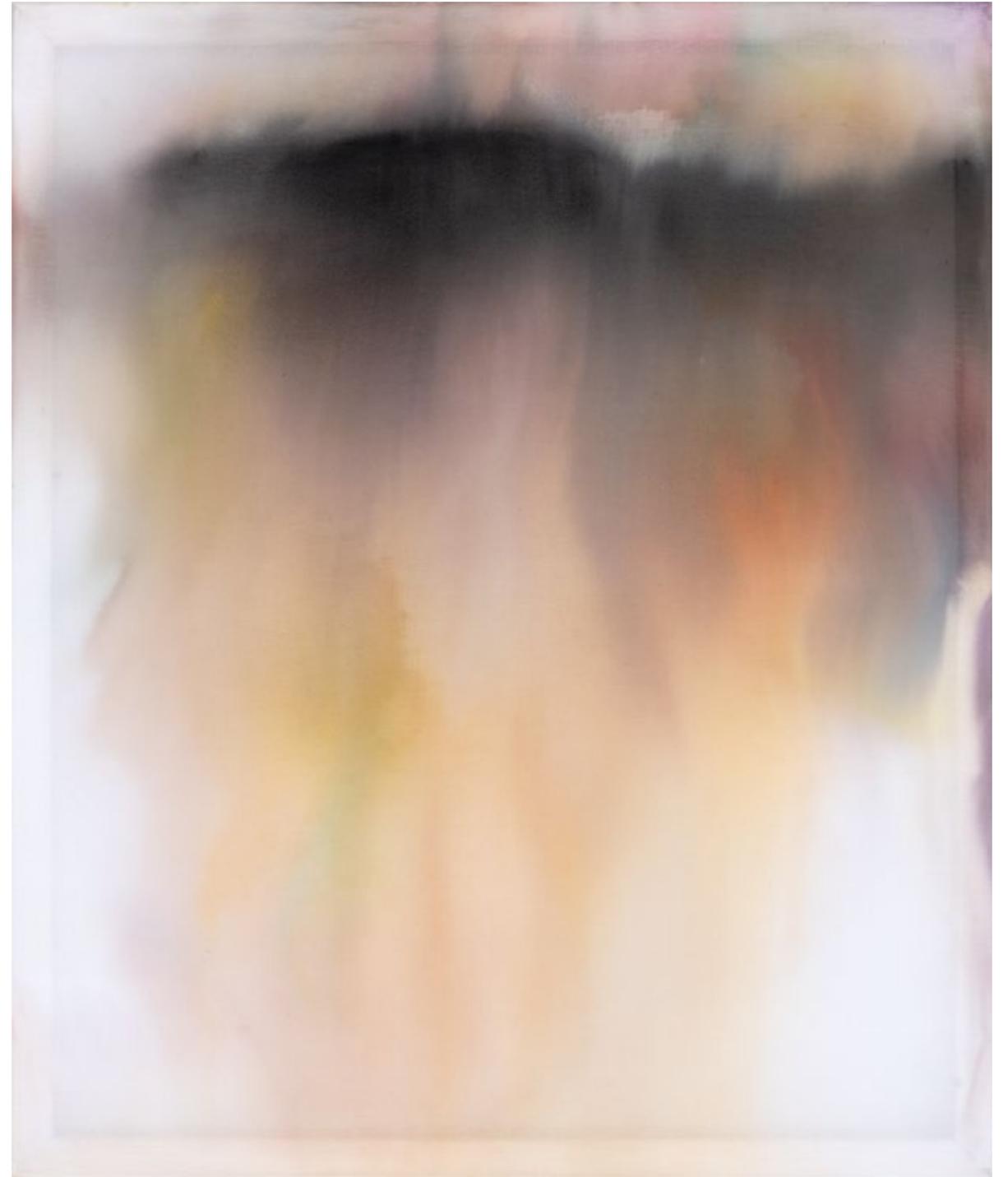


— Theresa
Heitfeld

52 — Ohne Titel
2021, Acryl,
transparentes
grobes Leinen,
lackierter Holz-
rahmen,
54 x 44 cm
—
Ohne Titel
2021, Acryl,
transparentes
grobes Leinen,
Holzrahmen,
30 x 24 cm



53 — Ohne Titel
2021, Acryl,
feingewebte
transparente
Baumwolle,
lackierter Holz-
rahmen,
120 x 100 cm

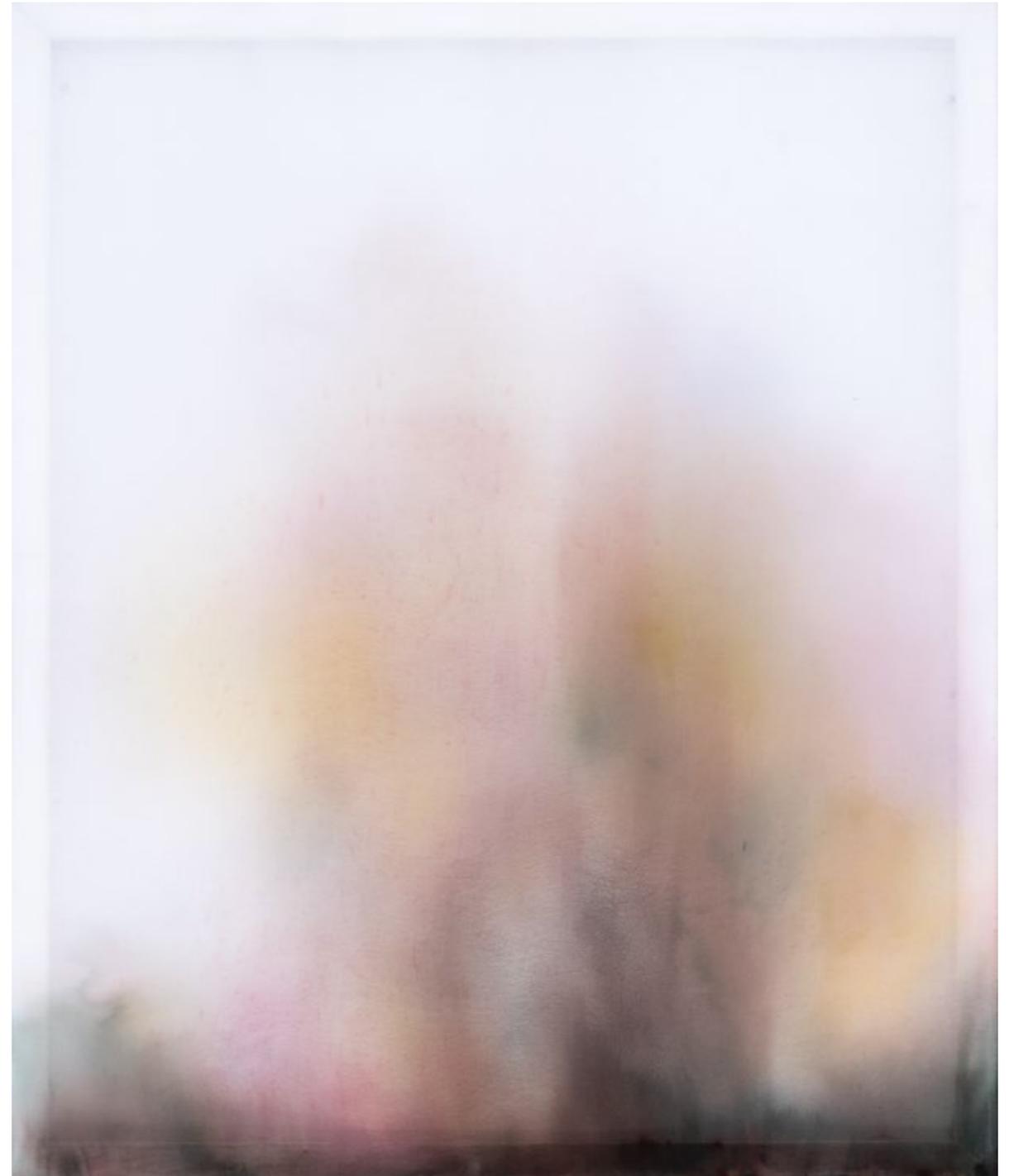


— Theresa
Heitfeld

54 — Ohne Titel
2020, Acryl,
Tusche, trans-
parentes grobes
Leinen, lackierter
Holzrahmen,
120 × 100 cm



55 — Ohne Titel
2020, Acryl,
Tusche, feingewebte trans-
parente Baum-
wolle, lackierter
Holzrahmen,
120 × 100 cm

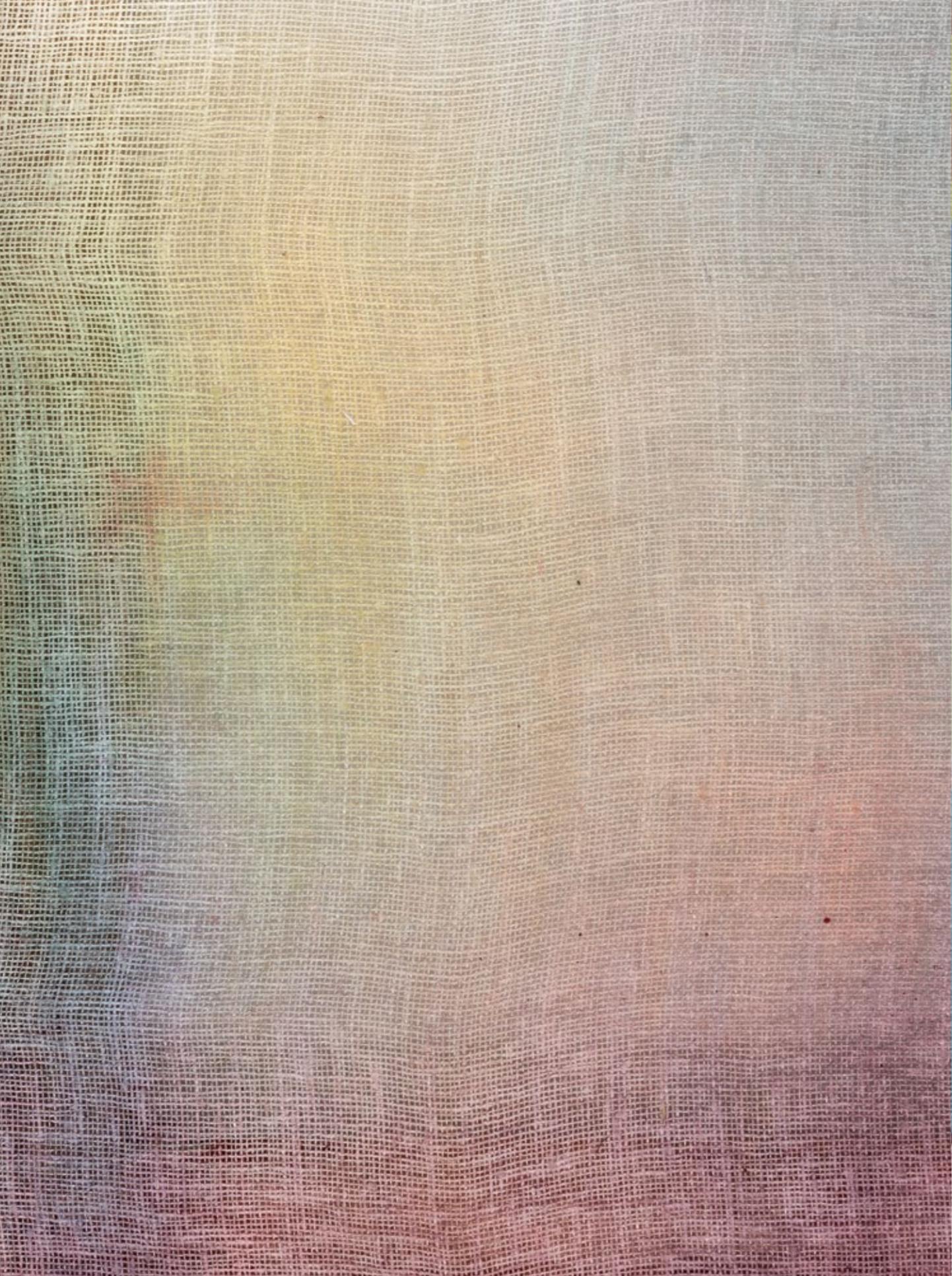


— Theresa
Heitfeld

56 — Ohne Titel
2021, Acryl, feingewebte transparente Baumwolle, lackierter Holzrahmen,
120 × 100 cm

57 — Ohne Titel
2021, Acryl, feingewebte transparente Baumwolle, lackierter Holzrahmen,
120 × 100 cm





Haakon Neubert



62

Ok

—

Haakon Neubert reibt sich die Hände. Kann losgehen. Die Unterkante der Leinwand steht auf dem Boden. Die Oberkante lehnt an der Wand. Haakon rührt einen tiefend nassen Pinsel in einen Topf mit Farbe. Dann tritt er ein paar Schritte zurück und legt den Kopf schief, den Topf in der linken Hand haltend. Er rückt seine Mütze zurecht. Neben der Leinwand hält ein Klebestreifen ein kleines Papier an der Wand. Haakon sitzt mit verschränkten Beinen auf dem Boden vor der Leinwand und rührt in einer Pappschale herum, die er bekommen hat, als er Essen aus der Mensa mitgenommen hat. Sein Kopf bewegt sich hin und her. Er blickt abwechselnd die Zeichnung auf dem Papier, die Leinwand und die Schale vor ihm auf dem Boden an. Jetzt zieht er den Pinsel aus der Schale, streicht ihn am Rand der Schale ab. Er steht auf, ohne den Blick von der Leinwand abzuwenden. Nachdem er einen Schritt zurückgetreten ist, beginnt er mit dem Pinsel in der Hand in die Luft zu zeichnen, wobei er das Papier betrachtet.

Ok.

Er streckt sich und zieht einen Strich auf der Leinwand von oben nach unten. Dann einen von rechts nach links, wobei er zwei kleine Seitwärtsschritte macht. Er tritt einen Schritt zurück. Schaut. Dann wieder ein Schritt auf die Leinwand zu. Noch ein Strich. Ein Schritt zurück. Schauen. Haakon hüpfte leicht von einem Fuß auf den anderen. Er beugt sich vor, stellt Schale und Pinsel auf den Boden und geht zu seinem Tisch. Er taucht einen Pinsel ins Wasser und wischt mit dem tiefenden Ding über die Leinwand. Wieder einen Schritt zurück. Er legt den Pinsel in einen Topf mit Wasser und hebt die Schale wieder auf. Haakon dreht sich nicht um.

Später.

Haakon sitzt etwas krumm mit weit vorgeschobener Hüfte auf einem Stuhl in der Mitte des Raums und starrt auf sein Handy. Seine Miene ist wie versteinert. Einmal hebt er den Kopf und schaut auf die Leinwand. Seine Brauen ziehen sich

63

— 1994 geboren in Marl

— Studium

2016: Kunstakademie Münster
2017: Studium der Malerei in der Klasse Prof. Cornelius Völker
2020: Vertreten in der Kunstsammlung Kreis Steinfurt

— Ausstellungen

2018: Double Happiness, Klasse Völker im Kunstverein Duisburg
2019: Kunsthaus Kannen, Münster
2020: Kunst in der Region 20, DA, Kunsthaus Kloster Gravenhorst, Hörstel
2021: To all the sleep we lost, Münster

zusammen. Er hat die Kapuze des Pullovers über den Kopf gezogen und der Schirm seiner Kappe ragt aus der runden Öffnung.

Noch etwas später.

Haakon rührt wieder in irgendeinem Topf, wobei er aus einem zweiten Topf mit dem Pinsel dicke Farbmengen in den anderen schaufelt.

Noch später.

Haakon hat den Stuhl umgedreht und sitzt mit gespreizten Beinen vorgebeugt, die Unterarme auf der Lehne übereinandergelegt. Sein Kopf liegt auf den Unterarmen und er betrachtet die Leinwand. Die Brauen drängen sich zusammen und er setzt sich auf.

Ich frage: »Willste Mensa gehen?«

Haakon antwortet: »Jo, lass gehen.«

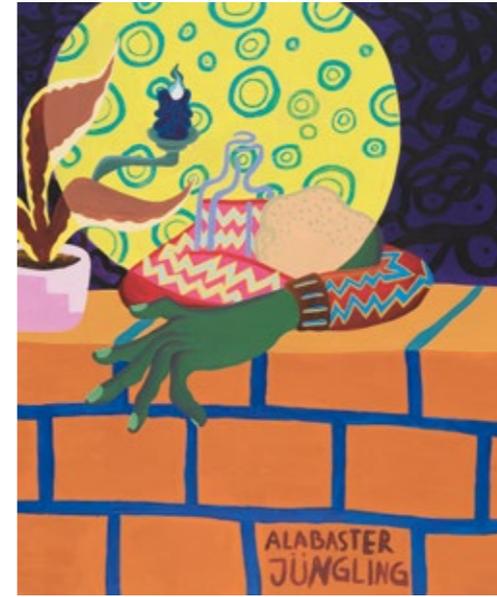
— Max van Dorsten

— Haakon
Neubert

64 — Freischärler
der Liebe
2021, Acryl auf
Leinwand,
170 × 140 cm



65 — Ausgetrunken
2021, Acryl auf
Leinwand,
170 × 140 cm
—
Safety first
2021, Acryl auf
Leinwand,
70 × 50 cm



— Haakon
Neubert

66 — Lillloser
2020, Acryl auf
Leinwand,
180 x 110 cm



67 — 1,1K
2020, Acryl auf
Leinwand,
120 x 100 cm



— Haakon
Neubert

68 — Ich und mein
Nothammer
2020, Acryl auf
Leinwand,
150 x 100 cm



69 — Romantic is still
alive
2020, Acryl auf
Leinwand,
140 x 95 cm



— Haakon
Neubert

70 — Frühstück im
Freien
2020, Acryl auf
Leinwand,
80 × 60 cm

71 — Hier kommt
DoReMi
2021, Acryl auf
Leinwand,
110 × 80 cm



— Haakon
Neubert

72 — Milk und der
Rest
2020, Acryl auf
Leinwand,
80 × 60 cm



73 — Mittagstisch
2020, Acryl auf
Leinwand,
80 × 60 cm



— Haakon
Neubert

74 — Abendessen
2020, Acryl auf
Leinwand,
80 × 60 cm



75 — W
2021, Acryl auf
Leinwand,
70 × 50 cm





Other people's money and my account

—

Der Fluss der Ereignisse ist schnell. Form braucht Zeit. Ständige Befestigung der Motive, Denken im Bild und im Material. Was kann Kunst tun?

Das subjektive Innen mit dem Aktivismus nach außen verhandeln? Welche Öffentlichkeit wäre dann zu adressieren? WER WO WIE WAS WANN WARUM sind kunstimmanente Fragen. Peter Osborne konstatiert, dass zeitgenössische Kunst heute postkonzeptionell und kritisch sein muss.

Statistiken sind Bilder. Piktogramme, Zeichen, Tabellen sind Kaskaden von Information, Säulen an Textmaterial, Kolonnen von Pixeln; Anordnungen, die sprechen und doch nur Flächen sind. Heruntergerechnete Botschaften »from outer space«. Bilder sind der bezeichnete Raum, der »hyperreal« auch meinen ökonomischen Rest erfasst.

Krisen hier, Krisen dort. BlackRock-Rechnerfarmen regeln millisekündlich das Investitionsrisiko, das Anlagevolumen, den Verkaufssektor, Pleiten und Gewinn. BlackRock: Berater von Notenbanken, Beeinflusser globaler Wirtschaft und Politik.

In welchem Feld ackert diese Figur, fragt sich Nette Pieters bei Larry Fink, dem CEO dieser weltgrößten Vermögensverwaltung, die über 9 Billionen US-Dollar hortet. Wieviel Geld ist dieses Geld?

Pieters hat sich auf eine Auseinandersetzung mit diesem Finanz-Monster eingelassen, hat geforscht, wo Anlagen sind, wie deren Gesellschafter »tätig« werden, wie dieses abstrakt-gigantische Geldvolumen wieder »sauber« an Anleger weiterverteilt wird – und stellt diese Ergebnisse in Bildern vor.

Ihre umfangreichen Displays versuchen »das Ganze« fassbar zu machen, das Ganze im Kunstkontext zu zerteilen. Die Künstlerin erhellt im Unterwandern das Gigantische dieses globalen Netzwerks BlackRock, dessen Weichteile: »sein Bild« – das wiederum weitere Bilder abwirft, die sie in ihren

— 1993 geboren in Köln

— Studium/Stipendien

2013–2014: Kunst und Englisch
Lehramt, Universität Siegen

2014: Freie Kunst, Kunstakademie
Münster, Orientierungsbereich

2015–2017: bei Prof.in Irene
Hohenbüchler

2017–2020: bei Prof. Klaus
Merkel

2019: Ernennung zur Meister-
schülerin von Prof. Klaus Merkel

2020: Examen (15.12.2020),
künstlerisches Diplom,
Kunstakademie Münster

2020–2021: bei Alexander Wissel

2021: Meisterschüleratelier-
stipendium, Schulstraße Münster

— Ausstellungen

2016: Co.labore, Schloss Münster

2018: Bambini, Kunstakademie
Münster

2019: Zepa're, Kunstakademie
Münster

2020: Merkel sagt (Semper
Augustus mit Judith Kaminski),
Kunstakademie Münster

2020: Plakata Insitu,
Kunstakademie Münster

2021: Förderpreisausstellung,
Kunsthalle Münster

2021: www.bistro-agi.com, Loggia,
München

2021: ACHTUNG – Gesprächs-
bedarf, Mouches Volantes, Köln

2021: Bistro AGI und normale
Arbeiten, Volksbank Münsterland
Nord EG, Münster

2021: Kommen und Gehen, Atelier-
gemeinschaft Schulstraße, Münster

Tableaus ausleuchtet: Waffengeschäfte, Vakzine, Dosensuppen, Blockbuster-Filme, Tampons, Internationale Zeitungen oder ganze Produktlinien wie BlackRock Goes Green. Sie weiß, dass eigentlich überall BlackRock drinsteckt: im Büro, in Bio, im Fast Food, in meiner Medizin, in Klamotten, meiner Bank. Ebay, Amazon, Apple, Microsoft, in all diesen Großgeschäften steckt Larry Fink als monströser Anteilseigner und wuchert als stiller Parasit.

Wirtschaft, Politik und Gesellschaft sind für Nette Pieters Modelle. Sie nimmt aus feministischer Perspektive das Globalpolitische auseinander, um verborgene Stränge öffentlich zusammensetzen. Eine Operation, die Kopf, Körper und Kunst verknüpft.

Bilder, Objekte, Zeichnungen: nichts wirkt in diesen Arbeiten opulent. Alles ist auf das Notwendigste reduziert. Die Materialien sind arm, dennoch hat alles Wert. Ihre Arbeitsweise ist die Bricolage, die mit einfachsten Mitteln anstehende Probleme angehen kann. Geschenktes, Gefundenes oder Second-Hand-Material setzt die Künstlerin »von Unten« als Widerpart zum monströsen »Oben«.

»Er trüge keine Verantwortung dafür«, meint Larry Fink, »wohin das Geld fließt«, es sei ja das Geld anderer Leute – »Other People's Money«. Na ja, das Geld war schon immer so abstrakt wie die Kunst.

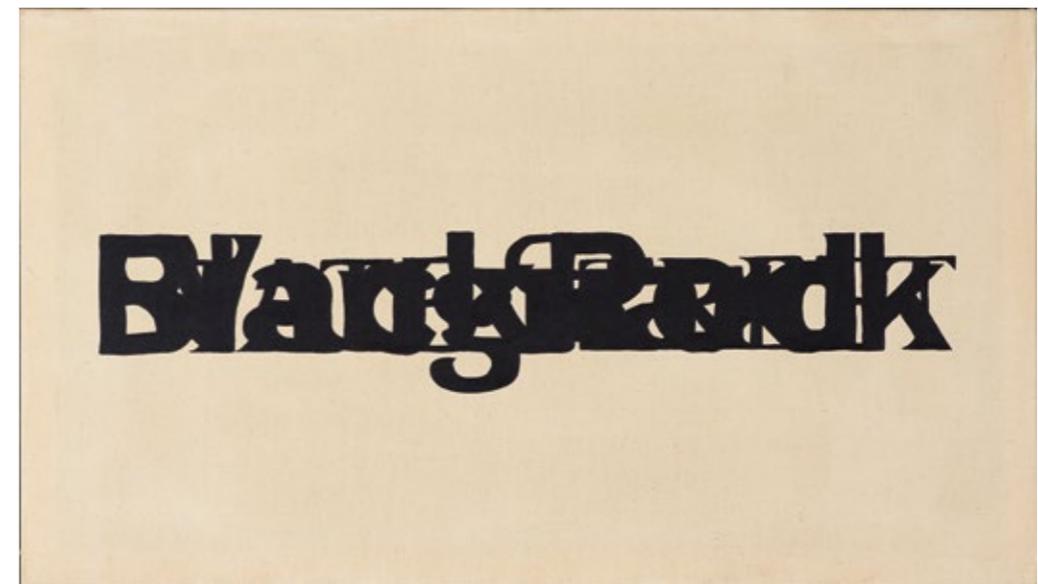
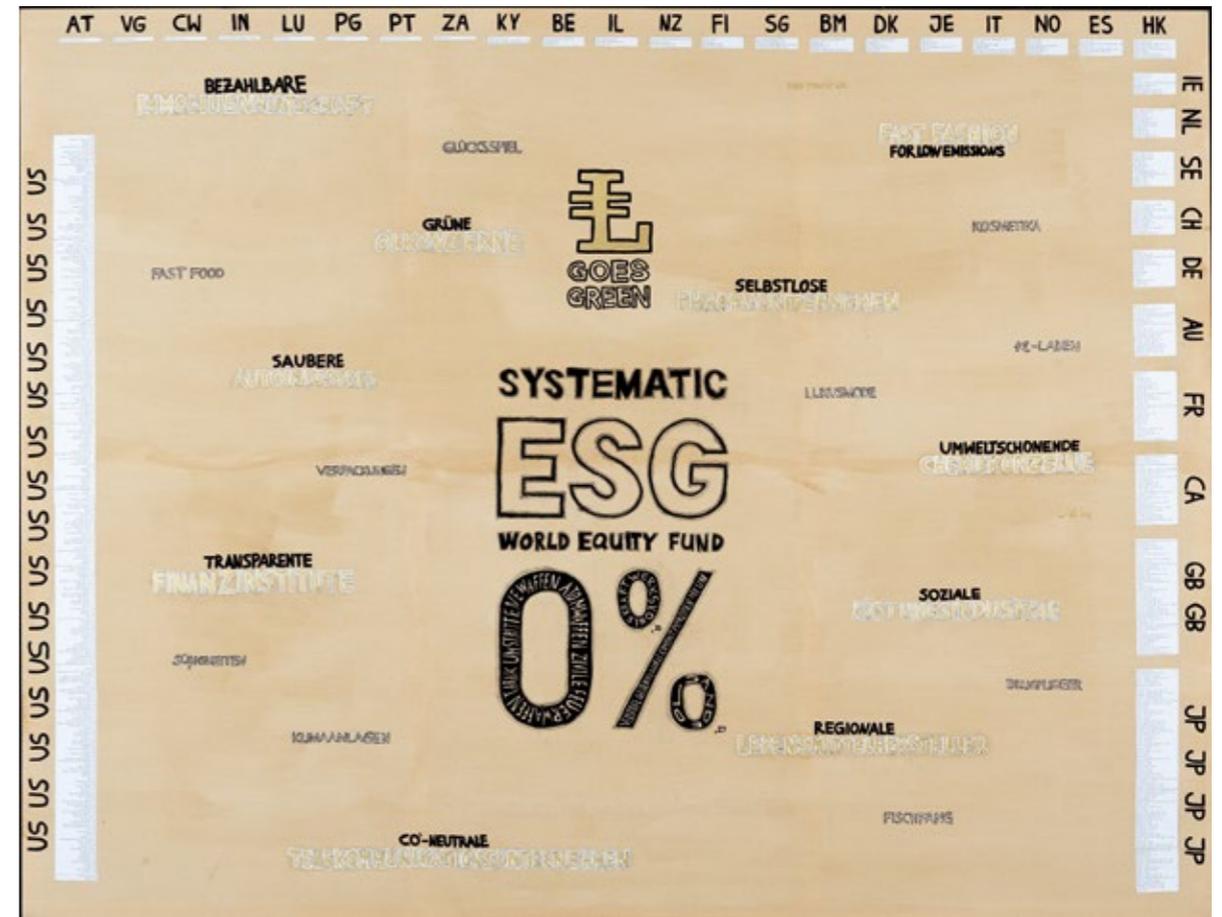
— Klaus Merkel

— Nette
Pieters

82 — Ich zitiere:
Heike Buchter
2020, Tuschestift
und Edding auf
Papier,
80 x 60 cm



83 — Black goes
green
2020, Öl auf
Leinwand,
Bluebackpapier,
200 x 260 cm
—
Blackvanstreet
2020, Öl auf
Leinwand,
Acrylstift,
69 x 120 cm

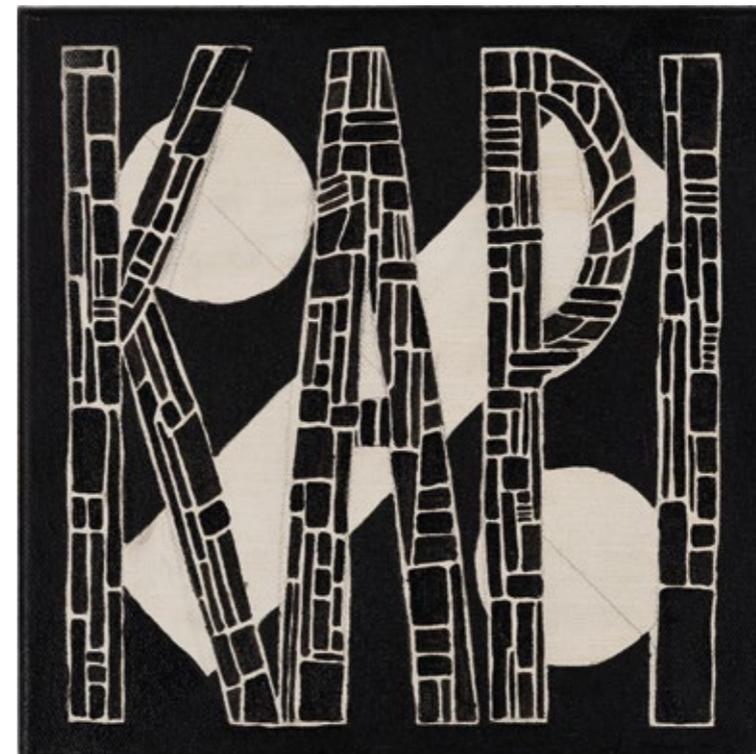


— Nette
Pieters

84 — Wem gehört
OPM?
Detailaufnahme
—
Wem gehört
Kapi?
Detailaufnahme



85 — Wem gehört
OPM?
2020, Öl auf
Leinwand,
30 × 30 × 5 cm
—
Wem gehört
Kapi?
2020, Öl auf
Leinwand,
30 × 30 × 5 cm

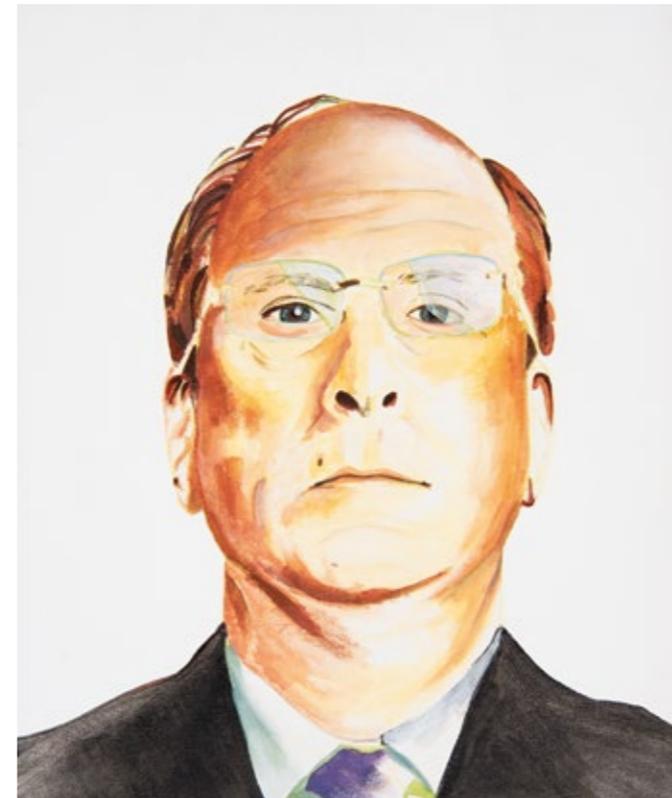


— Nette
Pieters

86 — Larrycoin
2020, Öl auf
Leinwand,
100 x 80 cm



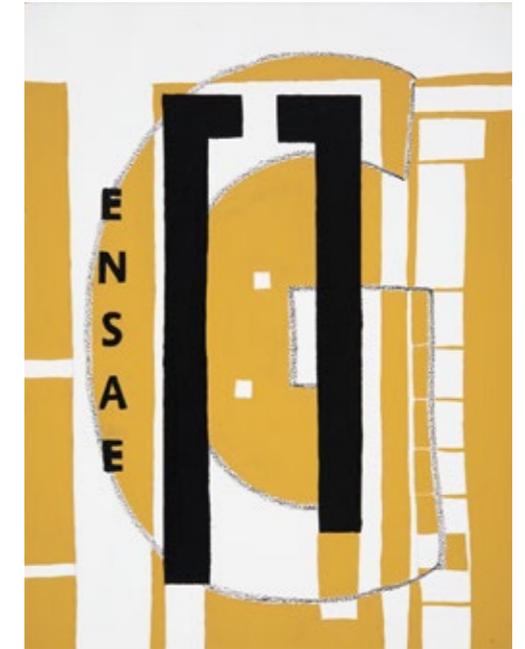
87 — Coronarock
2020, Öl auf
Leinwand,
Bluebackpapier,
145 x 200 cm
—
This is
Larry Fink
2020, Acryl auf
Leinwand,
60 x 50 cm



— Nette
Pieters



88 — Gvets
2020, Öl auf
Leinwand, Ölkreide,
51 x 39 cm
—
Testsieger
2020, Öl auf
Leinwand, Ölkreide,
40 x 45 cm



89 — Rerrs
2020, Öl auf
Leinwand, Ölkreide,
51 x 39 cm
—
Ensaе
2020, Öl auf
Leinwand, Ölkreide,
51 x 39 cm
—
Waffenrente
2021, Öl auf
Leinwand,
50 x 150 cm



— Nette
Pieters

90 — Bilanzkosmetik
2020, Öl auf
Leinwand,
20 x 50 cm
—
Tax paradise
2019, Öl auf
Leinwand,
Chromstift,
130 x 130 cm

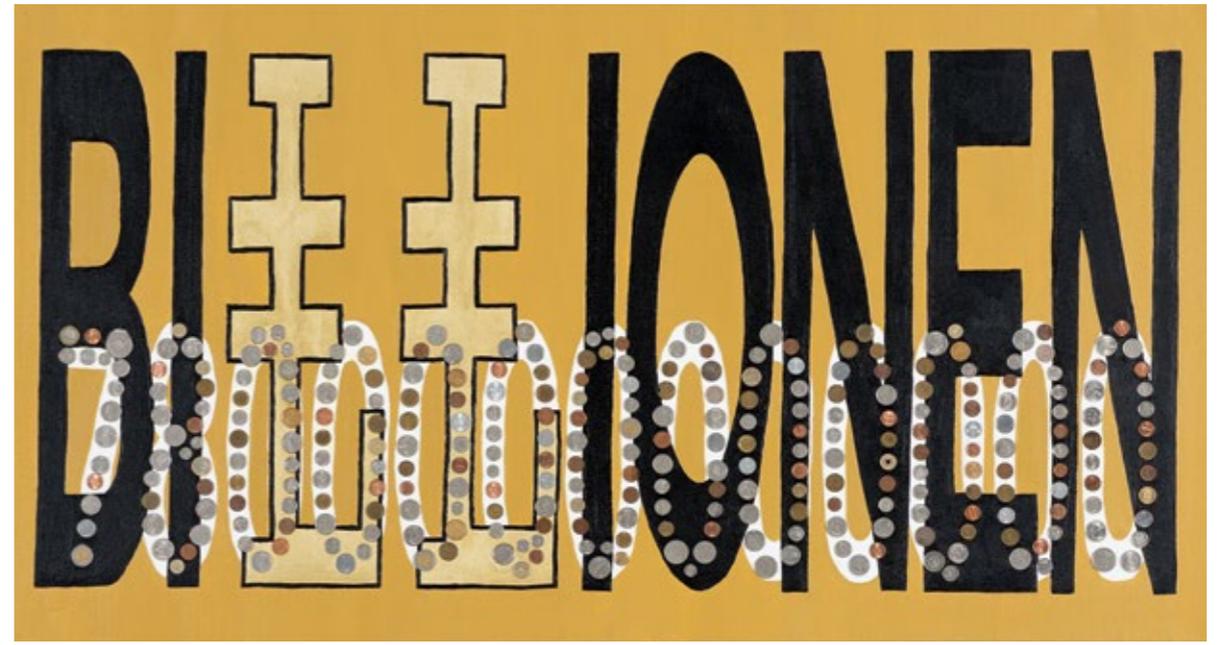


91 — Who wins?
Who loses?
2020, Öl auf
Leinwand,
Ölkreide,
155 x 146 cm

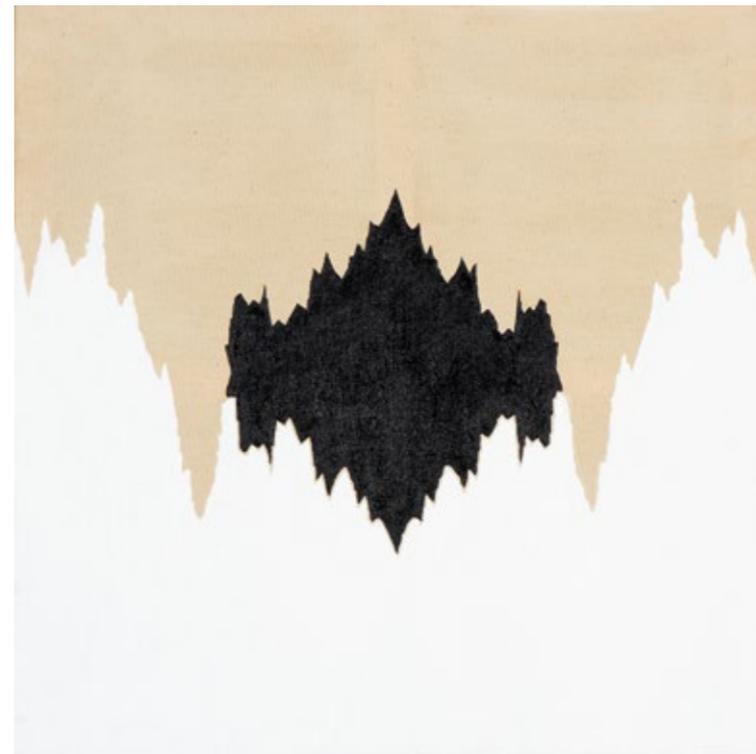
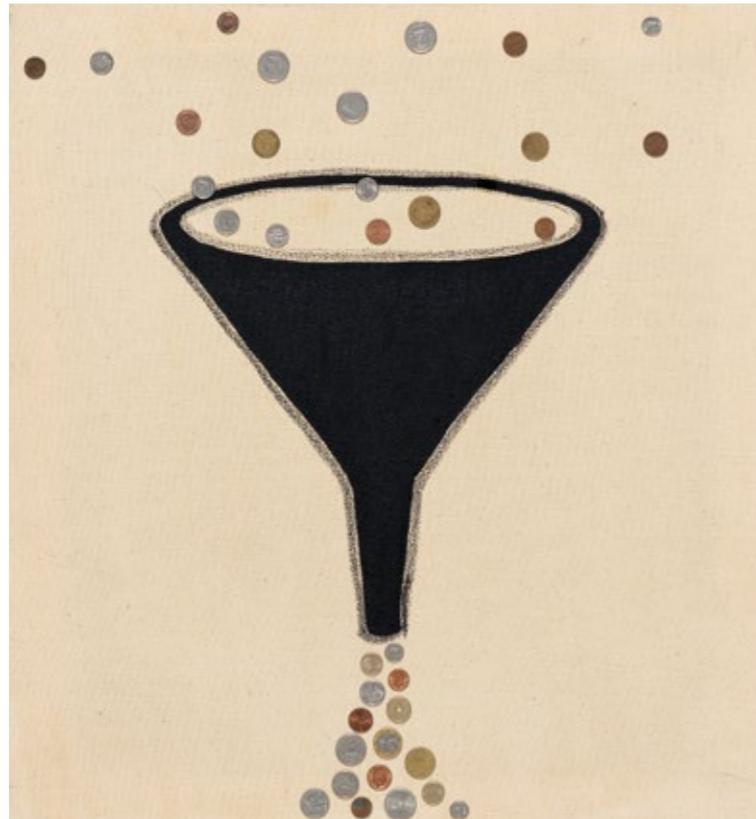


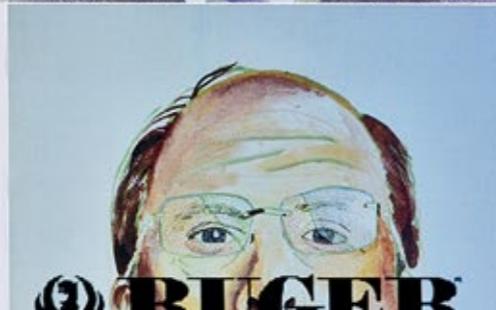
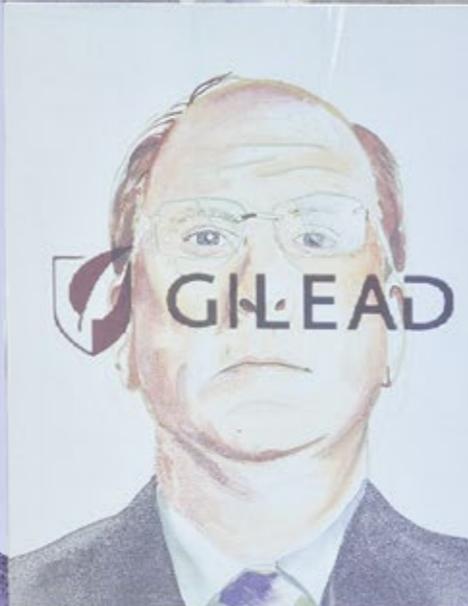
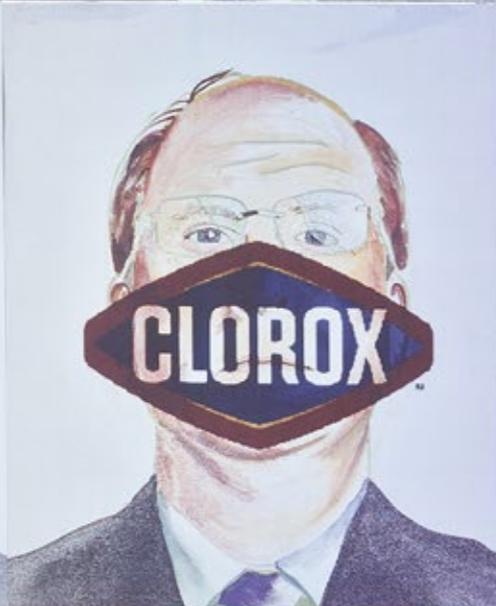
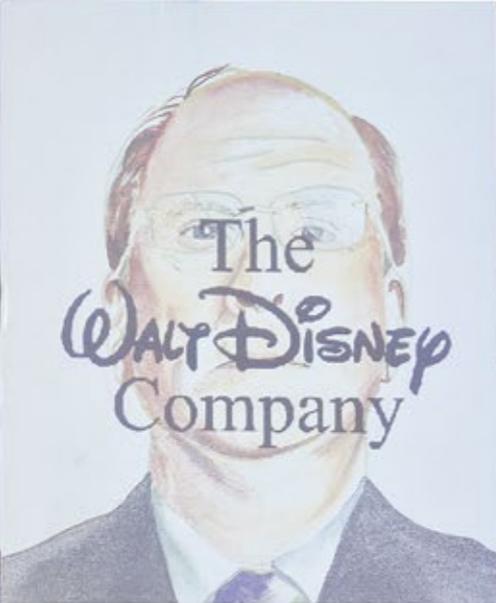
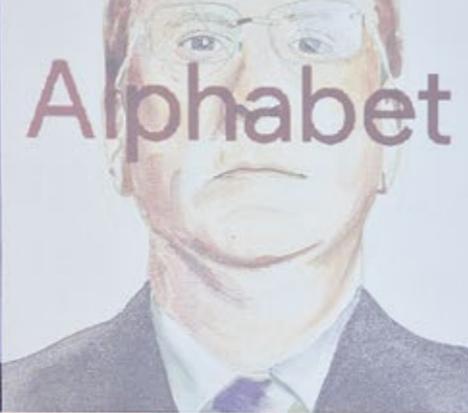
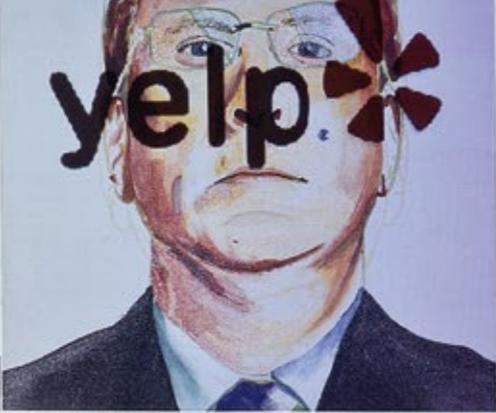
— Nette
Pieters

92 — Collectorock
2020, Öl auf
Leinwand,
65 × 60 cm



93 — Billionen
2020, Öl auf
Leinwand,
verschiedene
Münzen
75 × 140 cm
—
Blacklead
2020, Öl auf
Leinwand,
Acrylstift,
79 × 79 cm





Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung
MALEREI 21 im Kloster Bentlage in Rheine in Koope-
ration mit dem Landschaftsverband Westfalen-Lippe
27. November 2021 – 13. Februar 2022

Herausgeber:
Kunstakademie Münster

Ausstellungskonzeption:
Prof. Dr. Erich Franz und Prof. Dr. Ferdinand Ullrich

Auswahlkommission:
Prof. Dr. Erich Franz (Kunstakademie Münster),
Dr. Friederike Maßling (Landschaftsverband
Westfalen-Lippe), Jan-Christoph Tonigs
(Künstlerischer Leiter, Kloster Bentlage),
Prof. Dr. Ferdinand Ullrich (Kunstakademie Münster)

Organisation und Redaktion:
Prof. Dr. Ferdinand Ullrich, Martin Lehmann,
Annette Lauke

Kataloggestaltung:
Sichtvermerk, Kathrin Roussel,
Stefan Claudius, Mülheim/Ruhr

Satz: Rebecca Durante
Reprofotografie: Holger Krischke und
Künstler/innen
Raumaufnahmen: Ferdinand Ullrich

Druck: Druckhaus
Tecklenborg, Steinfurt

Auflage: 500 Exemplare

Copyright 2021:
Veranstalter, Herausgeber,
Künstler, Autoren

ISBN: 978-3-944784-44-1
Band 153 in der Reihe der Schriften der
Kunstakademie Münster.

Malerei 21 / Tuğba Durukan / Theresa Heitfeld /
Haakon Neubert / Nette Pieters

