

# WALDFREI



Koro  
SPIRULINA

LISELL Gabelröllchen

## Malerei 22

- 04 – Grußwort
- 08 – Gemalte Bilder in Zeiten digitaler Bilderfluten

- 15 – Mara Lilli Bohm
- 33 – Niels Fäble
- 51 – Steve C. E. Knoll
- 69 – Malte Roes

# Grußwort

Prof.in Dr.in  
Nina Gerlach,  
Rektorin –  
Kunstakademie  
Münster

Stefan Hölscher,  
Prorektor Studium  
und Lehre –  
Kunstakademie  
Münster

Dr.in Barbara  
Rüschhoff-Parzinger,  
Landesrätin für  
Kultur des Land-  
schaftsverbandes  
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.

05

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 langwährenden Partnerschaft einen kontinuierlichen Beitrag zum kulturellen Leben in der Region leisten können.

Aus kuratorischer Sicht zielt die Reihe darauf zu zeigen, wie das Medium sich und seine Gegenwart vor dem Hintergrund einer zeitgenössischen kulturellen Praxis des Bildes 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.

Die diesjährige Ausgabe wurde dabei von gleich zwei Institutionen durch ihre Gastgeberschaft unterstützt: In Zusammenarbeit mit dem Kunstverein Bochum wurden Werke im kulturhistorischen Museum der Stadt Bochum »Haus Kemnade«, gezeigt. Zeitgleich präsentierte der Verein zur Förderung junger Kunst »galerie januar e.V.« weitere Arbeiten in seinen Räumlichkeiten.

Kuratiert wurden die beiden Ausstellungen von den Professoren der Kunstakademie Münster Dr. Erich Franz und Dr. Ferdinand Ullrich, die die Reihe seit Beginn verantworten, von Dr.in Friederike Maßling, Referatsleiterin in der LWL-Kulturabteilung sowie von Reinhard Buskies, künstlerischer Leiter des Kunstvereins Bochum und Ulrich Fernkorn, Vorsitzender des Vereins »galerie januar e.V.«. Gemeinsam wählten sie für die Teilnahme die vier Studierenden Mara Lilli Bohm, Niels Fäbke, Steve C. E. Knoll und Malte Roes aus, die wir hiermit herzlich zu ihrem Erfolg beglückwünschen.

Allen Beteiligten gebührt unser herzlicher Dank!



## Gemalte Bilder in Zeiten digitaler Bilderfluten

Reinhard Buskies

### Die Orte der Bilder

Wir leben in einem Zeitalter der Bilder. Zu den Eigenheiten dieses Zeitalters, in dessen fortgeschrittenem Stadium wir uns inzwischen offensichtlich befinden, zählt die Vorstellung, der Welt im Bild uneingeschränkt habhaft werden zu können. Äußeres Anzeichen dieser Vorstellung ist eine schier unüberschaubare Bilderflut, die mittels digitaler Medien, mitunter »soziale Medien« genannt, über uns kommt. Die permanente Verfügbarkeit und Benutzbarkeit digitaler Bildmedien ist längst Bestandteil eines selbstverständlichen und nicht weiter hinterfragten alltäglichen Bildgebrauchs geworden.

Gegenüber den digitalen Bildern unserer alltäglichen Praxis nehmen sich die Bilder der Kunst, und insbesondere die der Malerei, geradezu wie ein Gegenentwurf aus. Diese Bilder strömen nicht permanent auf uns ein, begegnen uns nicht unweigerlich bei dem Blick auf die Displays unserer Smartphones, sondern finden sich vereinzelt an den Wänden von Ausstellungsräumen und Museen. Die Bilder der Kunst kommen nicht zu uns, vielmehr müssen wir uns ihnen nähern. Es bedarf eines aktiven Zugehens auf diese Bilder, nicht nur physisch, sondern auch im Sinne einer besonderen und bewussten Rezeptionshaltung.

Am Zustandekommen einer solchen Betrachterhaltung hat der institutionelle Rahmen, in dem uns die Bilder der Kunst für gewöhnlich gegenüber treten, seinen maßgeblichen Anteil. Der Ausstellungsraum als funktional und sozial definierter Ort impliziert Verhaltensweisen, die von unserem alltäglichen Agieren deutlich unterschieden sind. Mehr noch: Im Kontext eines ritualisierten Kunstbetriebs wird der Ausstellungsraum zu einem atmosphärischen Ort. Darauf hat insbesondere Brian O'Doherty hingewiesen. In seiner viel-

beachteten Schrift *Inside the White Cube* attestiert er den Räumen der Kunst eine »gesteigerte Präsenz« vergleichbar der »Heiligkeit der Kirche« oder der »Gemessenheit des Gerichtssaales«.<sup>1</sup>

Die Präsentation an der Wand des Ausstellungsraumes ist damit immer auch eine Behauptung. Die Besucher\*innen sehen sich Objekten gegenüber, die bereits durch ihre bloße Anwesenheit ihren Status als Kunst einfordern. Der Ausstellungsraum wird mithin zum Schutzraum der Kunst. Er »hält vom Kunstwerk alle Hinweise fern, welche die Tatsache, dass es Kunst ist, stören könnten«,<sup>2</sup> wie Brian O'Doherty konstatiert. Während für ihn gerade die Geschlossenheit des Systems zum Ansatzpunkt der Kritik wird, gewinnt Markus Brüderlin aus neuerer Perspektive dem wiederum etwas Positives ab: »Was als Ghetto kritisiert wurde, kann sich als großer Vorteil erweisen, wenn es darum geht, Zonen der Differenz und Qualität gegen die universelle Vereinnahmung durch die Unterhaltungs- und Kommunikationsindustrie auszusparen.«<sup>3</sup>

Das gemalte Bild scheint in besonderer Weise auf den Ausstellungsraum angewiesen zu sein. Es braucht den physischen Ort bereits seines materiellen Bestands wegen. Gemälde verbinden sich unweigerlich mit Orten. Man kann sie als punktuell bezeichnen. Das Gemälde braucht den Ausstellungsraum aber mehr noch als einen Aufmerksamkeitsraum, als einen Ort des Schauens und Reflektierens jenseits der gänzlich anderen Modi einer immer mehr um sich greifenden bildbezogenen Kommunikationsindustrie. Der Ausstellungsraum ist der Ort der Begegnung mit dem Original, der Erfahrung eines physischen Gegenübers und damit einer besonderen Form von Präsenz als Gegenwart und Gegenwärtigkeit.

Dagegen sind die digitalen Bilder des Internets und der sozialen Medien nicht an Zeit und Ort gebunden. Sie scheinen bereits in der Luft zu liegen, im Äther, aus dem sie jederzeit und an jedem Ort herauszuziehen sind. Als ephemere Erscheinungen sind sie nicht von Dauer, setzen sich nicht fest. Sie leuchten auf den Bildschirmen unserer digitalen Endgeräte auf, um bereits im nächsten Moment wieder zu erlöschen und das Display freizugeben für neue Inhalte. Gerade diese Eigenschaften machen sie zum geeigneten Medium einer allumfassenden Vereinnahmung durch die Mechanismen der digitalen Kommunikationsindustrie. Deren Bilder erscheinen nicht im Singular. Auf jedes Bild folgt unweigerlich eine Vielzahl weiterer Bilder, die gleichermaßen unsere Beachtung einfordern.

### Die Orte der Bilder

—  
Nicht erst in der Rezeption, sondern bereits in der Produktion unterscheiden sich die gemalten Bilder der Kunst wesentlich von unserem alltäglichen digitalen Bildgebrauch. Dabei ist

<sup>1</sup> Brian O'Doherty, *In der weißen Zelle = Inside the White Cube*. Hrsg. Wolfgang Kemp. Berlin 1996. S. 9.

<sup>2</sup> ebenda

<sup>3</sup> Markus Brüderlin, *Die Transformation des White Cube*. In: Brian O'Doherty, *In der weißen Zelle = Inside the White Cube*. Hrsg. Wolfgang Kemp. Berlin 1996. S. 165f.

eine zweifache Differenz zu konstatieren. Mit Blick auf die Malerei ergibt sich zum einen eine grundsätzliche Differenz zu den Verfahren der Fotografie, wie sie auch für unsere alltägliche Bildpraxis bestimmend sind. Zum anderen steht unsere alltägliche fotografische Praxis wiederum in sichtlicher Divergenz zu dezidiert künstlerischen Ansätzen, sowohl zu denen der Malerei wie auch denen der Fotografie.

Die Verfahren der Malerei sind in aller Regel an Vorgänge von zeitlicher Dauer gekoppelt. Gemälde entstehen zumeist nicht in einem einzigen Akt künstlerischer Setzung, sondern in einer Vielzahl von einzelnen, aufeinander folgenden Setzungen. An deren Anfang steht die weiße, noch leere Leinwand, die es in einem mehr oder weniger langwierigen Prozess des Farbauftrags gestalterisch zu füllen gilt. Dabei kann jeder weitere Schritt auf Basis der bereits erfolgten Gestaltungsschritte bedacht und gewählt werden. Das Bild ergibt sich als Folge vielfacher Dynamiken, deren Verlauf mitunter am Beginn nicht festgelegt oder vorhersehbar ist.

Der Fotografie hingegen ist ein solch prozessualer Verlauf der Bildherstellung fremd. Anders als das gemalte Bild entsteht die Fotografie nicht durch die materielle Bearbeitung der Bildfläche, sondern durch das Einstrahlen einer Projektion auf eine Fläche. Diese Fläche war lange Zeit die lichtempfindliche Schicht des Filmmaterials. An deren Stelle tritt im Zuge der Digitalisierung der Fotografie der Bildsensor. Entgegen der naheliegenden Annahme kommt das Bild dabei nicht erst im Moment des Auslösens zum Vorschein, sondern zeigt sich bereits zuvor im Bildfeld des Suchers oder auf dem Display der Kamera, die heutzutage zumeist die des Smartphones ist.

Dies markiert einen wesentlichen Unterschied zur Malerei, wie Karlheinz Lüdeking ausführt: »Wer eine Szene malen will, blickt dabei [...] direkt in den offenen Raum, der abgebildet werden soll. Wer dieselbe Szene fotografieren will, sieht hingegen von Anfang an schon ein Bild. Das Sichtbare erscheint in Form einer Projektion auf die Mattscheibe.« Während sich dem Maler, genauer dem Maler gegenständlicher Bilder, zunächst nur die sichtbare Welt in ihrer räumlichen Erscheinung als Referenz für den Bildprozess darbietet, ist das fotografische Bild bereits vor seiner fotografischen Fixierung als Bild, das heißt als zweidimensionales Bildgefüge, präexistent. Mit dem Betätigen des Auslösers wird das temporäre (Vorschau-)Bild dem Zeitfluss entrissen und in eine Dauerhaftigkeit überführt.

Im Zuge der Digitalisierung der Fotografie zeigt sich hier eine kategoriale Angleichung. Wo bei der analogen Fotografie noch der Blick durch den Sucher als ein Blick auf die Welt empfunden werden konnte, der von dem fotografischen Ergebnis in Form des Diapositivs oder des Farbabzugs zu unterscheiden war, ist mit der allgemeinen Durchsetzung

des Smartphones als Kameraersatz diese Differenz getilgt. Das Vorschaubild auf dem Handydisplay ist bereits identisch mit dem zu erwartenden fotografischen Resultat. Der Akt des Fotografierens reduziert sich auf ein Fixieren des Bildschirmbildes; die Fotografie wird gleichsam zum Screenshot. Wo aber das Bild derart leicht und schnell zu bekommen ist, sehen wir uns gestalterischen Überlegungen im Sinne einer reflexiven Bildpraxis weitgehend entzogen.

## Bild und Welt

—

Malerei und Fotografie unterscheiden sich grundsätzlich in ihrem Verhältnis zur sichtbaren Wirklichkeit. Einer malerischen Annäherung kommen hierbei sämtliche Freiheitsgrade zu. Die Fotografie hingegen ist stets direkt an die visuelle Wirklichkeit der uns umgebenden Welt gekoppelt, die sich im Moment der Belichtung in das fotografische Material einschreibt, sei es die fotoreaktive Schicht des analogen Filmmaterials oder die Oberfläche des Bildsensors bei der digitalen Fotografie. Das fotografische Bild gilt uns damit stets als Abbild der Welt, wie sie sich vor der Linse des Apparats auftut. »Die Fotografie zeigt unweigerlich ein anderes, sie zeigt nie nur sich selbst«, wie Karlheinz Lüdeking ausführt. »Deshalb sieht man in der Fotografie stets auch zu allererst die Spur des Fotografierten.«<sup>4</sup>

Damit ist ein grundsätzliches Merkmal von Fotografie benannt, das gleichermaßen für fotografische Bilder im künstlerischen Umfeld wie für unseren alltäglichen Umgang mit Fotografie gelten kann. Innerhalb einer alltäglichen Bildpraxis im Kontext digitaler Medien allerdings verabsolutiert sich dieser Aspekt. Hier wird die abgebildete Situation zum ausschließlichen Gegenstand des Interesses, hinter dem alle Belange von Bildhaftigkeit zurücktreten. Unsere von Bildern dominierte digitale Kommunikation zielt nicht auf die Darstellung, sondern auf das Dargestellte, auf die sichtbare Welt hinter der Oberfläche des Bildes. Im Kontext der sozialen Medien stehen die in Echtzeit geteilten Bilder für die Möglichkeit, andere an unserer aktuellen Wirklichkeit, buchstäblich an unserem jeweiligen Augenblick, partizipieren zu lassen.

Für Gottfried Boehm wohnt dem vielbeschworenen neuen Zeitalter der Bilder ein ikonoklastischer Zug inne. Indem wir die omnipräsenten Erscheinungen der digitalen Bildmedien als Double der Realität favorisieren, verlieren wir zugleich das Bild als solches aus dem Blick. Längst geht es um die Steigerung der Darstellung »zu einem perfekten ›Als-Ob‹, so sehr, dass [...] tendenziell die Differenz zwischen Bild und Realität selbst zu schwinden scheint.« Wir begreifen die Bilder zusehends als Teilhabe an der Wirklichkeit, nicht als bildliche Spiegelung der Welt. »Die Bilderfeindlichkeit der Medienindustrie ist ungebrochen, nicht weil sie Bilder verböte

<sup>4</sup> Karlheinz Lüdeking, *Die Undurchsichtigkeit der Fotografie*. In: Richard Hoppe-Sailer, Claus Volkenandt, Gundolf Winter (Hrsg.): *Logik der Bilder*. Berlin 2005. S. 119.

oder verhinderte, im Gegenteil: weil sie eine Bilderflut in Gang setzt, deren Grundtendenz auf Suggestion zielt, auf bildlichen Realitätssatz«<sup>5</sup>, folgert Böhm.<sup>6</sup>

Einer solchen Tendenz stehen die Bilder der Kunst sichtlich entgegen. Sie zielen explizit auf Darstellung, nicht auf Nachahmung. Sie stehen in einem Verhältnis der Ähnlichkeit zur sichtbaren Welt, nicht in einem Verhältnis der Imitation. Diese Ähnlichkeit muss unvollständig bleiben, um nicht in einer Täuschung aufzugehen. Darauf hat Hans Jonas hingewiesen: »Das Künstliche und damit das Absichtliche der Ähnlichkeit [...] muss so erkennbar sein wie die Ähnlichkeit selbst.«<sup>7</sup> Und weiter: »Sonst würde der Betrachter das Ding und nicht ›nur sein Bild‹ vor sich glauben. Eine solche Täuschung, eine Selbstverhehlung des Bildes als Bild, vereitelt seinen wahren Sinn, nämlich das Ding darzustellen, nicht, es vorzutäuschen. Dies ist der Unterschied zwischen Bild und Nachahmung.«<sup>8</sup>

Gerade aus seiner Unvollständigkeit heraus bezieht das Bild seine existentielle Berechtigung. Diese Unvollständigkeit ist nicht etwas von außen an das Bild herangetragen, sondern gründet bereits in den Bedingungen des Mediums. Bilder sind Oberflächen-Erscheinungen, sie bringen etwas auf der Oberfläche des Bildträgers zur Sichtbarkeit. In der Reduktion der dreidimensionalen Welt auf die zweidimensionale Begrenztheit der Bildfläche liegt bereits ein wesentlicher Faktor des Unvollständigen. Da es sich hierbei um eine mediale Grundkonstellation von Bildern handelt, spricht Hans Jonas von einer »ontologischen Unvollständigkeit« des Bildes.<sup>9</sup>

Aus dieser Unvollständigkeit heraus erwachsen zugleich auch jene Freiheitsgrade, die den Handlungsraum einer gestalterischen und letztlich künstlerischen Arbeit bestimmen. Diese steht nicht im Dienst sklavischer Nachahmung der visuellen Erscheinung der Welt, sondern in einer Hervorkehrung und Betonung einer bildspezifischen Eigenwertigkeit. Die Bilder der Kunst, seien es Werke der Malerei oder der Fotografie, beruhen darauf, dass sie im Bezug auf die Wirklichkeit nicht redundant sind, sondern in einem stets neu zu bestimmenden Verhältnis von Ähnlichkeit, von Wiedererkennbarkeit und Verschiedenheit, eine eigene Dimension eröffnen. In den Bildern kommt die Welt auf spezifische Weise zur Erscheinung. Was es im Bild zu sehen gibt, kann so nur im Bild gesehen werden.

Die Bilder werden zu Orten einer ästhetischen Erfahrung und damit einer spezifischen Form von Erkenntnis über die Welt, die nicht anders als in der direkten Begegnung mit dem Bild zu haben ist, wie unter anderem Martin Seel betont: »Nur in der Gegenwart des Werks ist zu erkennen, was es an Erkenntnis vermittelt. Im Unterschied zur empirischen Erkenntnis und sonstigen theoretischen Erkenntnis kann diese

<sup>5</sup> Gottfried Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*. In: Gottfried Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?* München, 1994. S. 35.

<sup>6</sup> Eine derzeit populäre Social Media App trägt den sprechenden Titel *BeReal*. Dabei werden die Benutzer\*innen einmal täglich zu einer willkürlich festgelegten Uhrzeit aufgefordert, binnen zwei Minuten ein Foto sowohl mit der Front- wie auch mit der Hauptkamera ihres Smartphones aufzunehmen und in ihre jeweiligen Gruppen zu teilen. *BeReal* erschien 2020 und wurde bereits 26 Millionen mal heruntergeladen (Stand August 2022 / Quelle: <https://de.wikipedia.org/wiki/BeReal>).

<sup>7</sup> Hans Jonas, *Homo Pictor. Von der Freiheit des Bildens*. In: Gottfried Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?* München, 1994. S. 107 f.

<sup>8</sup> ebenda S. 108 f.

<sup>9</sup> ebenda S. 109.

Erkenntnis nicht in Form von Aussagen gesichert werden.«<sup>10</sup> Oder, wie Günter Wohlfahrt prägnant formuliert: »Bilder sind nicht die Illustration eines Sinns, der sich auch sagen ließe.«<sup>11</sup>

In Zeiten einer ungebrochenen digitalen Bilderflut erlangen die gemalten Bilder der Kunst eine besondere Relevanz indem sie zeigen, was Bilder (auch) sein können. In einer sich immer schneller drehenden (Bilder-)Welt generieren sie Momente des Innehaltens und einer buchstäblichen Be-Sinnung, einer primär sinnlichen Sinnstiftung. Dies bedeutet nicht einen subjektivistischen Rückzug aus der Welt, sondern vielmehr Anlass und Möglichkeit zur Reflexion und Neujustierung unseres Verhältnisses zur Welt.

<sup>10</sup> Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens*. München, Wien, 2000. S. 191.

<sup>11</sup> Günter Wohlfahrt, *Das Schweigen des Bildes*. In: Gottfried Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?* München, 1994. S. 175.

RO DI  
PARMA

maten STÜCKIG  
MIT KRÄUTERN



Shimaya  
DASHINO-MOTO



Bei den früheren Bildern von Mara Lilli Bohm konnte man noch das ganze Bild mit einem Blick erfassen. Man sah: einen Gegenstand oder eine repetitive Struktur. Auch das Bild »Handwerkszeug« von 2020, das einen silbern-schwarzen Haarföhn mit einem weißen Grund umgibt, wirkt als Gesamtheit. Die verschiedensten Bewegungen und Sichtweisen verbinden sich in dem Gerät zu widersprüchlicher Einheit.

An Bohms neuen Bildern von 2022 scheitert jeder Versuch einer Beschreibung. Worte, Sätze, Texte streben nach Einheit, stellen Einheiten her. Deshalb passen sie hier nicht. Sicher: in jedem Bild sehen wir eine Reihe von Gegenständen, von verpackten Waren, dicht an dicht, neben- oder übereinander. Doch bereits dieser erste Beschreibungsversuch ist absurd, wenn wir auf die Bilder blicken. »Gegenstände«, das hieße: Körper, begrenzte Formen. Doch was wir als Gläser, Dosen, Packungen betrachten: sie runden sich nicht, sie stehen nicht, sie lassen sich nicht voneinander lösen. Auch ihre Details, die Oberflächen aus Kunststoff, Glas oder Papier, die Knicke und Lichtreflexe, die aufgedruckten Farben, Schriften und Werbezeichen, die Inhalte eines Glases oder eines Plastikbehälters – all diese Dinge und Einzelheiten sind deutlich erkennbar – aber sie »stimmen« nicht. Die Verkürzungen an den Rändern sind »falsch«, die aufgedruckten Schriften und Zeichen sind zu wenig gleichmäßig.

Allzu deutlich drängt sich an jeder Stelle eine andere Wahrnehmung auf: das langsame und feinteilige Aufbringen von Farbe auf die Fläche. All die vorgegebenen Formen und Farben von Gegenständen sind mit dünnem und behutsam geführtem Pinsel nachgeahmt, nachgezogen. Die Sorgfalt, die Bedächtigkeit und Geduld – das sieht man – sie sind unendlich, unfassbar, kaum zu glauben. Doch all die Mühe richtet sich auf etwas anderes – nicht auf eine glaubhafte Darstellung von Dingen. Diese mit der Hand gezogenen Pinselverläufe, dieses Aufbringen von starken und individuellen Farben, einzeln verfolgbar oder zu Bahnen verbreitert oder zu dichten Flächen zusammengeschlossen, sorgfältig kontu-

– 1996 geboren in Aachen

– Studium

2016 – 2020: Bachelor of Arts in Kunst und Anglistik/Amerikanistik (Gym/Ges) an der Kunstakademie Münster und WWU

2016 – 2022: Freie Kunst, Kunstakademie Münster bei Prof.in Irene Hohenbüchler

2018 – 2019: Erasmus Auslandssemester an der Newcastle University, School of Arts and Culture in Newcastle upon Tyne, UK

2020 – 2022: Master of Education in Kunst und Englisch an der Kunstakademie Münster und WWU

2022 – 2023: Meisterschülerin bei Prof.in Irene Hohenbüchler

– Ausstellungen

2018: Rundgang 2018 der Kunstakademie Münster

05/2022: Examensausstellung: Objektive Haltung, Kunstakademie Münster

07–09/2022: Heute nichts passiert? Gruppenausstellung im KunstVerein Ahlen e. V.

07–09/2022: ArtParcour 22, KunstVerein Ahlen e. V.

07–10/2022: Augenblick, Einzelausstellung im Kunstschaufenster, Wallstraße 16 in Düsseldorf

riert (ohne Lineal), sich abstuft in scharfen oder sanften Farbkombinationen – diese feinen und zugleich kräftigen Prozesse des Malens bringen sich selbst in den Blick. Man wird mit dem Sehen nicht fertig. Wir schauen immer genauer hin. Offensichtlich haben die unterschiedlichen Gegenstände immer neue Malweisen provoziert – grell oder verhalten, weich oder mit spitzestem Pinsel dicht an dicht strukturiert.

So wird jede Reihe von »Gegenständen« zu einem Fest der großzügigsten, naivsten, prachtvollsten, überraschendsten Malweisen – intim (ganz aus der Nähe) und zugleich grell, sogar reißerisch (bereits von weitem irritierend). Das Unvereinbare und Widersprüchliche dieser sinnlosen Reihungen hat auch eine dadaistische Komik.

Was bis jetzt noch nicht zur Sprache kam, ist der einfarbige Grund. Auch er hebt das Gegenständliche auf. Auch hier erkennen wir – Malerei. Diese eine intensive Farbe ist nicht etwa gedruckt. Sie ist mit einem schmalen Pinsel über die gesamte Fläche aufgetragen – angrenzend an die gegenständlichen Flächen, sie umschließend.

Die Einheit ist nicht beschreibbar, sie besteht nur aus Malerei.

– Erich Franz

— Mara Lilli  
Bohm

20

21 — Hochstapler  
2022, Acryl auf  
Leinwand,  
160 x 65 cm



— Mara Lilli  
Bohm

22 — Ende des  
Monats  
2022, Acryl auf  
Leinwand,  
80 x 60 cm

23 — Warteschlange  
2022, Acryl auf  
Leinwand,  
100 x 100 cm



— Mara Lilli  
Bohm

24 — Lampenfieber  
2022, Acryl auf  
Leinwand,  
100 x 75 cm



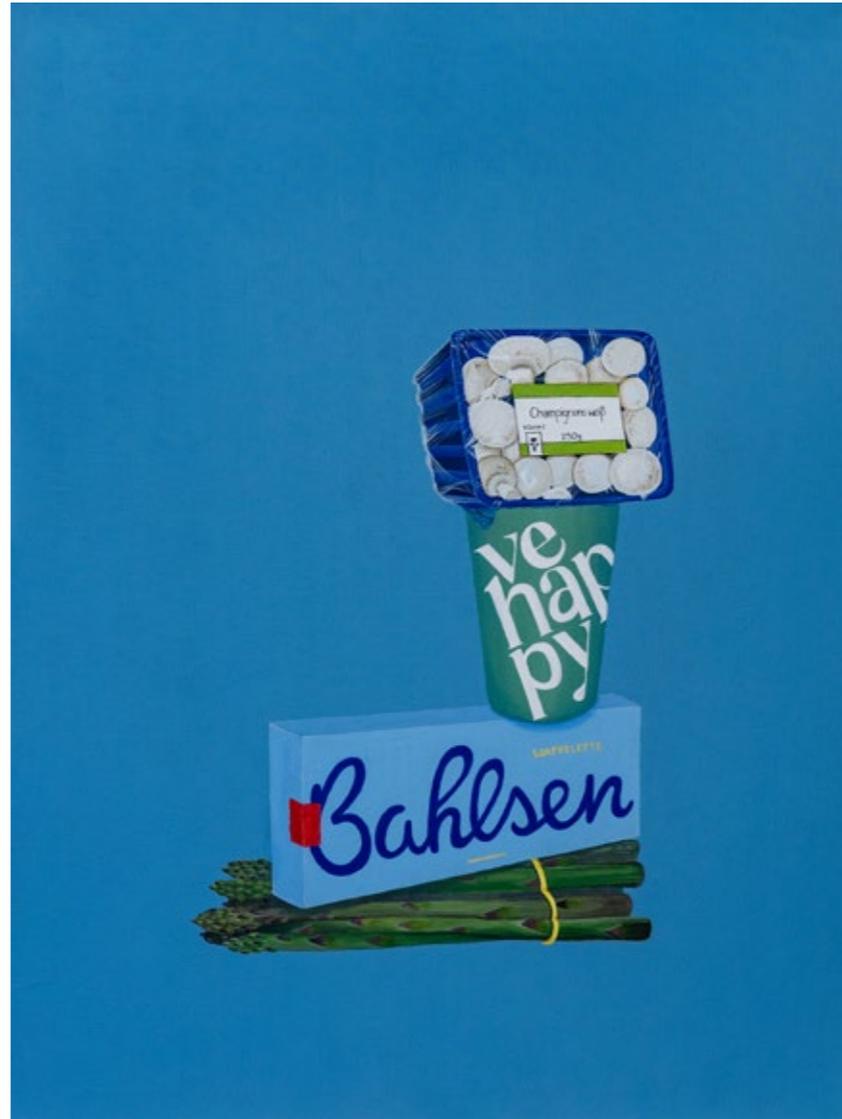
25 — Sonnenbrand  
2022, Acryl auf  
Leinwand,  
85 x 130 cm



— Mara Lilli  
Bohm

26 — ausgewogene  
Ernährung  
2022, Acryl auf  
Leinwand,  
100 x 75 cm

27 — Hochglanz-  
artikel  
2022, Acryl auf  
Leinwand,  
135 x 100 cm



— Mara Lilli  
Bohm

28

29 — Hängepartie  
2022, Acryl auf  
Leinwand,  
100 x 70 cm



— Mara Lilli  
Bohm

30 — weißer Stoff  
2021, Acryl auf  
Leinwand,  
35 x 30 cm



31 — Handwerkszeug  
2020, Acryl auf  
Leinwand,  
100 x 100 cm





Niels Fäbille



Niels Fäbkle kombiniert nicht Formen im Bild, sondern Bewegungen. Das Thema »Bewegung« in einem unbewegten Medium (Bild, Skulptur) hatte bereits in europäischer Kunst um 1905–1912 neue Aktualität. Im Kubismus und Expressionismus vermied man die ruhigen Motive, die mit unbewegtem Blick und in perspektivischer Vorderansicht im Bild festgehalten werden. Sie entsprachen nicht dem aktuellen Zeitempfinden, das durch Großstadt, Verkehr und Simultaneität von Ereignissen geprägt war. Die Leinwände füllten sich mit schnell hingewischten Pinselstrichen, mit offenen, splittigen, mehransichtigen und rhythmisch sich wiederholenden Formen. Die rechteckige Bildfläche erschien durch und durch bewegt, denn die auf die Fläche gemalten Formen brachten den Blick in Bewegung. Auf gleiche Weise füllten sich später die Bildflächen eines Jackson Pollock, Lucio Fontana oder Sigmar Polke mit unaufhaltsamer Dynamik. Was sich aber bei diesen Künstlern nicht bewegt und auch nicht bewegt erscheint, ist das Rechteck des Bildes selbst, *in* dem all diese Vorgänge erscheinen.

Die Bildobjekte von Niels Fäbkle hängen ebenfalls unbewegt an der Wand. Bei ihm erscheint aber der bildliche Körper, auf dem solche unaufhaltsamen Vorgänge zu sehen sind, nicht als etwas, das fest steht. Der Rand eines Objekts ist beispielsweise identisch mit der unregelmäßigen Ausbreitung von schwarzem Lack. (Tatsächlich ist der unregelmäßige Rand ausgeschnitten aus einer Styroporplatte, auf der sich dieser Lack ausgebreitet hat. Optisch erscheint aber der Rand des Objekts aus dem Verlauf des Lacks entstanden.) Oder der Rand des Bildobjekts folgt einer schmalen Bahn, die sich innerhalb der »Bild«-Fläche wie ein herausgerissener Streifen Papier fortsetzt. Oder der Randverlauf fällt ein Stück weit mit dem Umriss von fotografierten Autoreifen zusammen. Bisweilen erscheinen die Verläufe auf der Vorderseite des Bildobjekts nicht als aufgetragene Farbe, sondern als negative Aussparung, deren Inneres von einem Punktraster oder von aufgesprayten Streifen ausgefüllt wird.

– 1996 geboren in Arnberg

– Studium

2017: Universität zu Köln Kunstgeschichte und Französische Philologie  
2019: Kunstakademie Münster  
2020: bei Prof. Cornelius Völker  
2022: Kunstakademie Düsseldorf  
2022: bei Prof. Thomas Grünfeld

– Ausstellungen

2021: To all the sleep we lost, Münster  
2022: ES365, Düsseldorf

Echte Farbflüssigkeit und digital projizierte Farben treffen unerwartet aufeinander. Die dickflüssige Farbpaste erzeugt beim Betrachten eine andere Bewegungsvorstellung als eine mit der Sprühdose hergestellte Farbnebelspur, und die Bewegungsempfindung eines mit der Maus auf dem Bildschirm erzielten Wischers ist noch einmal anders.

Wir verlieren die Formen, die wir im Bild flüchtig erfassen, gleich wieder aus dem Auge. Nichts, was wir sehen, lässt sich festhalten. Unsere Anteilnahme an einem Verlauf »springt« im nächsten Moment auf andere Vorstellungen »um«. Und auch das Gebilde an der Wand, in dem sich all diese Umstellungen vollziehen, bleibt kein ruhiges Ganzes.

Materiell bewegt sich zwar nichts, aber die Wahrnehmungen, die ein Werk von Niels Fäbkle erzeugt, unterlaufen jeden Ansatz zu einem ruhigen Ganzen, einer Gestalt. Ein fester Bildkörper bleibt uns verwehrt – vermutlich aus dem gleichen Grund, aus dem bereits die Kubisten und Expressionisten die Ruhe *im* Bild nicht zugelassen haben: Unsere aktuelle Wirklichkeit lässt eine solche Beruhigung nicht zu.

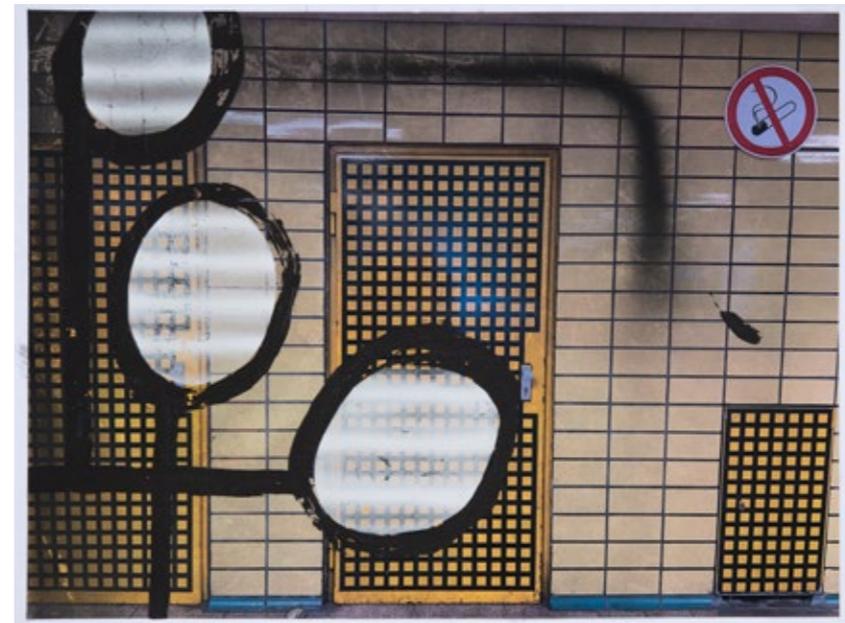
– Erich Franz

— Niels  
Fäßle

38 — Lunge  
2022, Acryl  
auf Papier,  
30,5 × 40 cm



39 — o.T.  
2022, Acryl auf  
Digitaldruck,  
30,5 × 40 cm  
—  
o.T.  
2022, Acryl auf  
Digitaldruck,  
30,5 × 40 cm



— Niels  
Fäble

40 — o.T. (Mülltüte)  
2022, Acryl,  
Digitaldruck  
auf Styropor,  
50 × 30 cm  
—  
o.T.  
2022, Acryl,  
Lack auf Styropor,  
70 × 60 cm

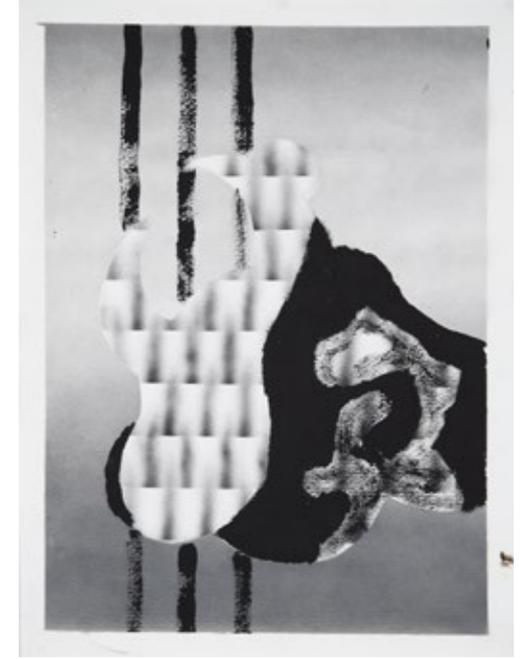


41 — Ariadne  
2022, Acryl,  
Lack, Digital-  
druck auf  
Styropor,  
50 × 80 cm

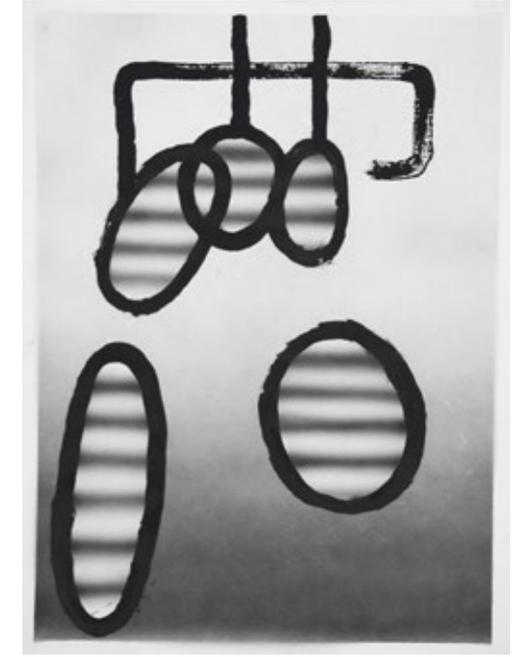


— Niels  
Fäble

42 — *Alle Abbildungen:*  
o. T.  
2022, Acryl auf  
Papier,  
40 × 30,5 cm



43

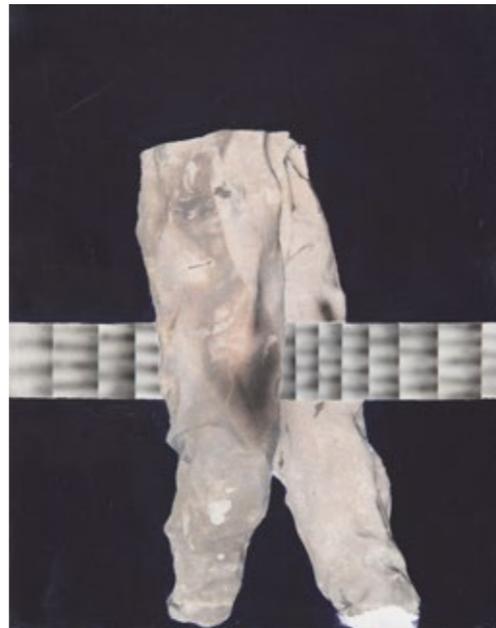


— Niels  
Fäßle

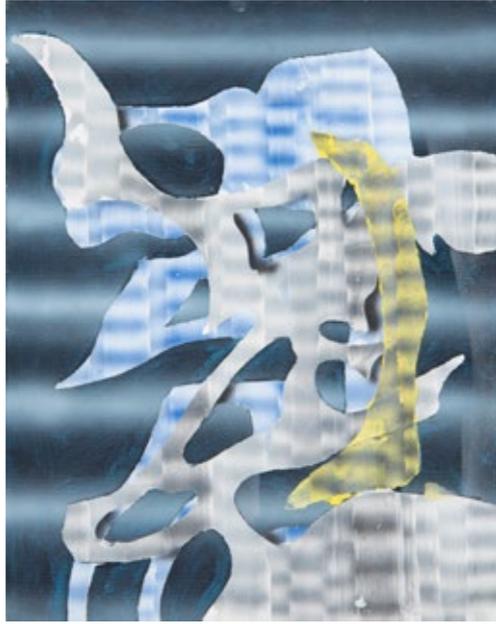
- 44 — o.T. (Display)  
2022, Acryl,  
Digitaldruck  
auf Leinwand,  
50 × 40 cm  
—  
o.T. (Hose)  
2022, Acryl,  
Digitaldruck  
auf Leinwand,  
50 × 40 cm



- 45 — o.T. (Fastfood)  
2022, Acryl,  
Digitaldruck  
auf Leinwand,  
58 × 64 cm



— Niels  
Fäßle



46 — o.T.  
2022, Acryl  
auf Leinwand,  
50 x 40 cm  
—  
Wiese  
2022, Acryl  
auf Leinwand,  
50 x 40 cm

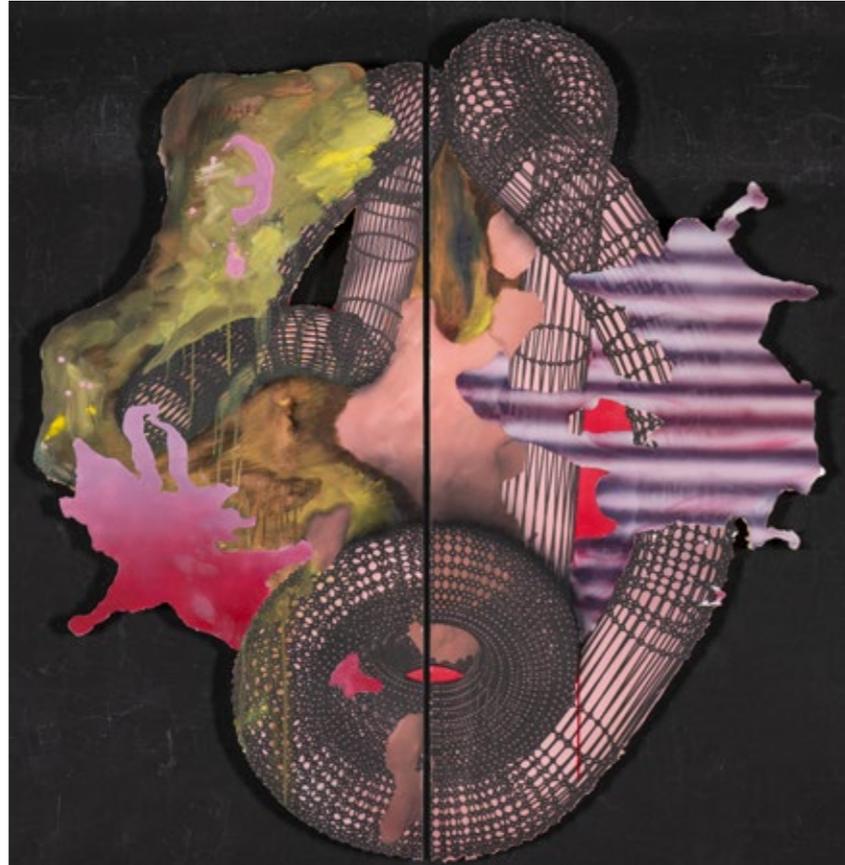


47 — o.T.  
2022, Acryl  
auf Leinwand,  
90 x 70 cm



— Niels  
Fäßle

48 — Ariadne (2)  
2022, Acryl,  
Öl, Digitaldruck  
auf Styropor  
130 × 120 cm



49 — Reifen  
2022, Lack,  
Digitaldruck  
auf Styropor,  
55 × 75 cm  
—  
o.T. (Tor)  
2022, Acryl, Lack  
auf Leinwand,  
50 × 40 cm





Steve C. E. Knoll



54

Als ich die Bilder von Steve Knoll zum ersten Mal sah – in der Jurysitzung für diese Ausstellung – wusste ich nicht, dass er afrikanische Wurzeln hat. Aber ich sah: Seine Bilder sind anders. Mit dem, was ich an europäischer – auch heutiger – Malerei kenne, lassen sie sich kaum verbinden. Sie schaffen keine Ordnung. Figuren, Möbel, Plätze, Zimmer – und zugleich: schwarze Flecken, schwarze Pinselspuren, schwarze Schatten, schwarze Haare, jedoch auch weiße Flächen, weiße Gesichter, weiße Kleidungsstücke, weißer Fußboden. Das Schwarz ist nicht »auf« das Weiß aufgetragen. Je nachdem, wohin mein Blick gerade geht, wechselt die Identität dessen, was ich sehe. Hier scheint mir das Schwarz »vorne« zu liegen: Der Gegenstand ist überwiegend schwarz. Daneben, etwas Weißes, ist ebenfalls positiv. Ebenso wechselt die Identität der Malerei: Ich sehe Gegenstände, ein Gesicht, einen Fußboden – und, davon nicht zu trennen, sehe ich Pinselstriche, die für sich auf der Fläche stehen, flüchtige Wischer oder kompakte Flächen. Auch das Weiß ist malerisch strukturiert. Man sieht es nur am Original, nicht auf dem Foto. Und nicht auf den ersten Blick.

Wechselnde Identitäten führen zu widersprüchlichen Wahrnehmungen. Das hat mich schon immer interessiert – Matisse, Picasso. Im Landesmuseum in Münster beeindruckt mich das Gemälde von Emil Schumacher »Documenta III« (1964). Von links her drängen sich die weißen Pinselstriche ins Schwarz, von rechts das Schwarz in das Weiß. Es entsteht zwischen Vorder- und Hintergrund kein festes Verhältnis.

Schumacher spannt einen großen Bogen über das gesamte Gemälde: Das Bild wird ein Ganzes – mit Mitte und Rand. Knolls Gemälde haben kein Zentrum. Sie erzeugen, wo ich auch hinsehe, immer neue Aufmerksamkeitszentren: Ein Gesicht blickt zu einem anderen. Eines schaut weg. Eine helle, schäbige Hauswand fällt auf, bildet einen Kontrast zu einem dunklen Eingang. Eine klare Flächenform fasst mehrere Motive zusammen. Doch die Ordnung, die sie schafft, wird von ungeordneten Strukturen aufgelöst. Schatten vermischt sich

55

– 1993 geboren in Bielefeld

– Studium

2013–2015: Studium Bachelor Französisch und Niederlandistik, Westfälische Wilhelms-Universität, Münster

2015/16: Sprach- und Literaturwissenschaft, Erasmus: Vrije Universiteit Brussel

Seit 2016: Studium Bachelor Französisch und Kunst Westfälische Wilhelms-Universität, Münster (B.A.)

2016/17: Grundlehre / Orientierungsbereich, bei Tobias Hantmann, Monika Stricker

Seit 2017: Kunstakademie Münster bei Prof. Aernout Mik

Seit 2022: Meisterschüler

Seit 2021: Universität der Künste Berlin bei Prof.in Heike-Karin Föll

– Ausstellungen

2018: Zu Gast, Westfälischer Kunstverein, Münster

2019: Kunst in der Region, Kunsthaus Gravenhorst, Hörstel

2019: UNKNOWN, Die Brücke, International Office der WWU Münster (Einzelausstellung)

2019–2020: The Public Matters, LWL-Museum für Kunst und Kultur Münster

2021: Wellenlänge, Kunsthaus Kannen, Münster

2021: RELATIONS, Krameramts- haus, Münster (Einzelausstellung)

2021, 2022: Kuboshow, Kunstmesse Herne

mit dunklen Motiven, Licht mit hellen. Schnelle Pinselspuren wirbeln über das Straßenpflaster. Zarte, blumige, linear gebildete Rhythmen – ist es ein Kleid, ein Hintergrund? Was ich erkenne, ist nie vollständig dargestellt. Es bleibt soeben angedeutet. Ich stelle es mir eher vor. Was ich im Bild sehe, sind hauptsächlich Erinnerungen, Vermutungen.

Die Gemälde von Steve Knoll stehen nicht in europäischer Tradition. Europäische Kunst ist in erster Linie Darstellung begrenzter Figuren. Ihre Grundlage ist das Aktzeichnen. Auch europäische Landschaften sind fast figürlich: Körper vor Hintergründen. Zu Steve Knolls Bildern hört man immer wieder die Bemerkung: Das sind ja »nur Fotos«. Ohne Form und ohne Ordnung. Sicher: sie sind Malerei auf Leinwand. Aber sie gestalten etwas anderes: unfixierbare Aufmerksamkeitszentren, unfixierbare Identitäten. – Steve Knoll sagt dazu: »afropäisch« – eine Auseinandersetzung von deutschen, belgischen und kongolesisch/afrozentrischen Sichtweisen.«

– Erich Franz



Emil Schumacher vor dem Bild »Documenta III«, 1964  
© Emil Schumacher Museum Hagen

— Steve C. E.  
Knoll



56 — Afropunk –  
à l'aise  
2021, Acryl auf  
Leinwand,  
100 x 80 cm  
—  
UBER EATS  
2021, Acryl auf  
Leinwand,  
100 x 80 cm

57 — Tonton Dédé  
2021, Acryl auf  
Leinwand,  
50 x 40 cm  
—  
En ligne  
2022, Acryl auf  
Leinwand,  
120 x 80 cm  
—  
Mamie  
2021, Acryl auf  
Leinwand,  
80 x 70 cm



— Steve C. E.  
Knoll

58 — Marolles I  
2020, Acryl auf  
Leinwand,  
100 x 80 cm



59 — Marolles II  
2021, Acryl auf  
Leinwand,  
80 x 100 cm  
—  
Merlan  
2021, Acryl auf  
Leinwand,  
80 x 100 cm



— Steve C. E.  
Knoll

60 — Matonge I  
2021, Acryl auf  
Leinwand,  
80 x 100 cm



61 — Matonge II  
2021, Acryl auf  
Leinwand,  
80 x 100 cm  
—  
Matonge III  
2021, Acryl auf  
Leinwand,  
80 x 100 cm



— Steve C. E.  
Knoll

62 — Avant le requiem  
devant l'église  
à Binche  
2021, Acryl auf  
Leinwand,  
120 × 80 cm



63 — Les Élections  
au Congo  
2020, Acryl auf  
Leinwand,  
80 × 100 cm

—  
Après le requiem  
devant l'église  
à Binche  
2021, Acryl auf  
Leinwand,  
70 × 100 cm

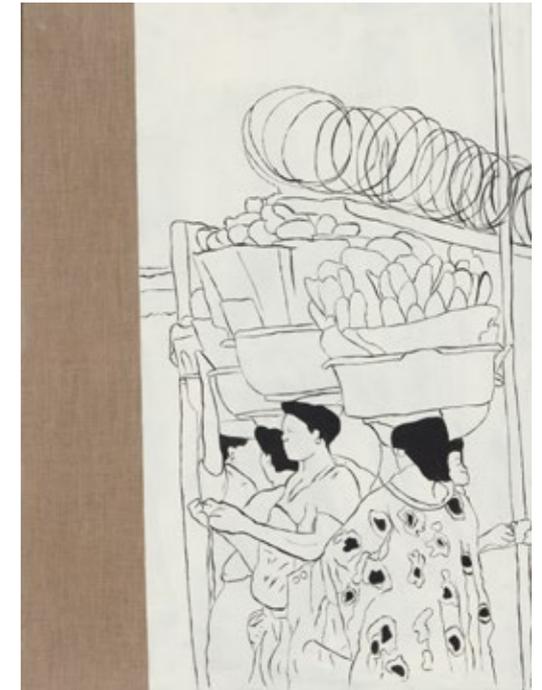


— Steve C. E.  
Knoll

64 — Gare du Nord  
2021, Acryl auf  
Leinwand,  
100 x 80 cm

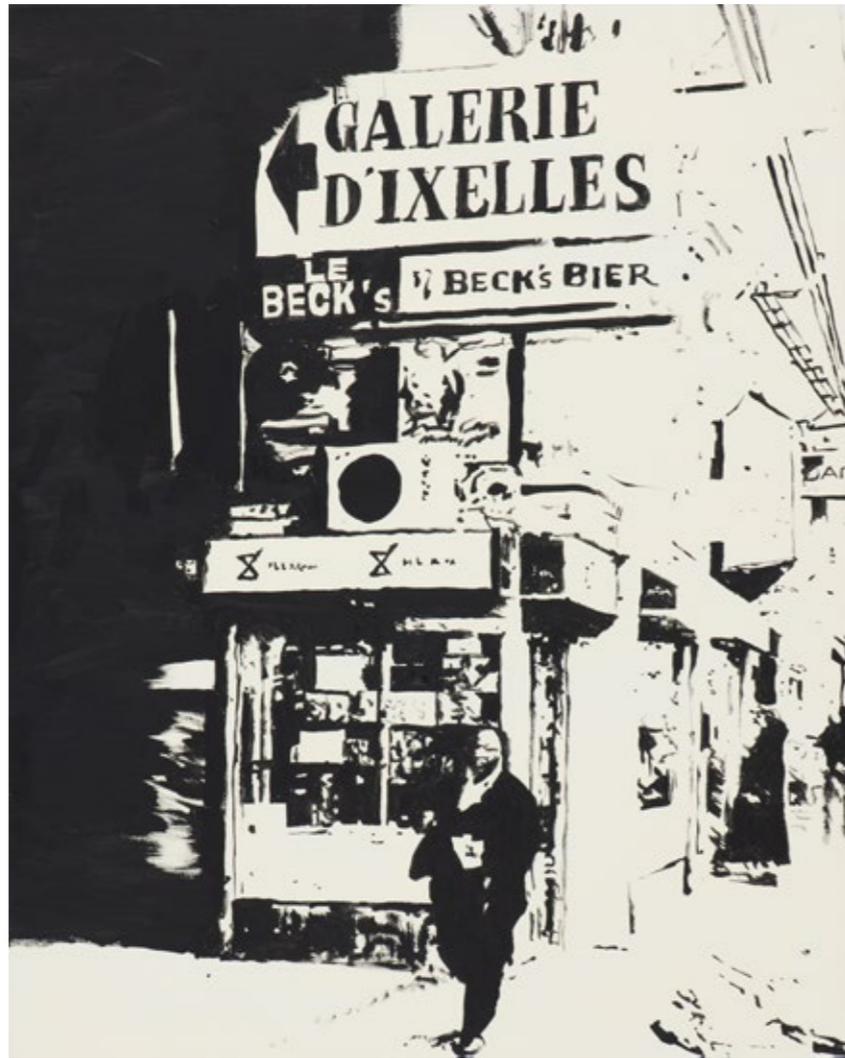


65 — Akomi pe Mubali  
2020, Acryl auf  
Leinwand,  
60 x 70 cm  
—  
Une douche  
2019, Acryl auf  
Leinwand,  
100 x 80 cm  
—  
Baguettes  
2020, Acryl auf  
Leinwand,  
100 x 80 cm



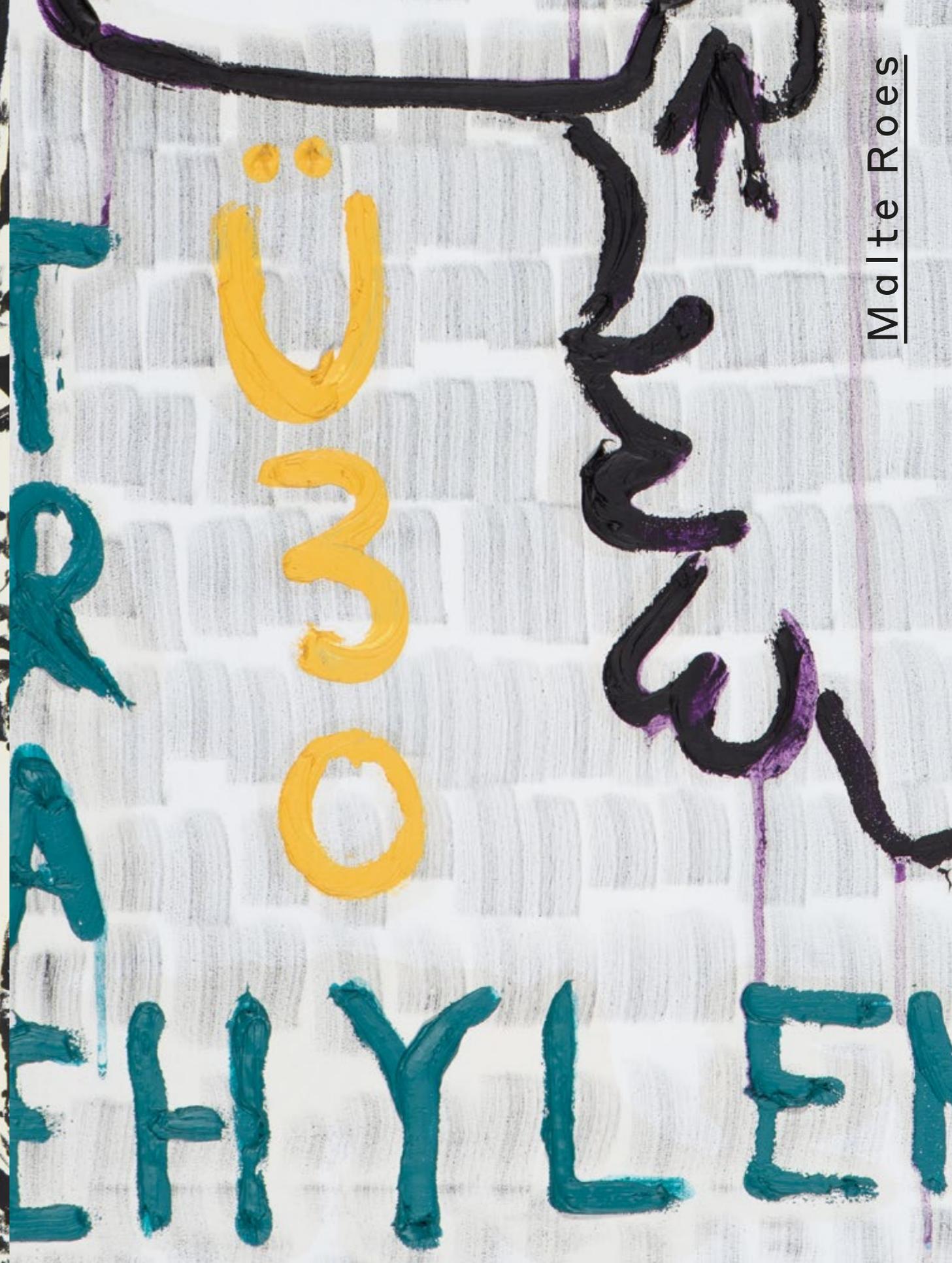
— Steve C. E.  
Knoll

66 — Porte de  
l'amour  
2021, Acryl auf  
Leinwand,  
100 x 80 cm



67 — Mamie et Cathie  
avec un fauteuil  
2022, Acryl auf  
Leinwand,  
120 x 80 cm  
—  
Chez les  
tantines  
2021, Acryl auf  
Leinwand,  
100 x 80 cm







72

Geisterköpfe, Fratzen, Bilder-Batzen.  
Absurdes und Ironisches in der Malerei  
von Malte Roes

—  
Bizarre Wesen, grimassierende Gestalten und verzerrte Kreaturen sind wiederkehrende Motive im Werk von Malte Roes, dessen Arbeitsweise neben der Malerei eine Vielzahl an Techniken wie Zeichnung, Collage, Assemblage und installative Positionen umspannt. Diese verwebt er auf nahezu schelmische Weise und erschafft grotesk erscheinende Bildwelten, die Fragen nach ihrem Ursprung aufwerfen.

—  
»Kritzeleien« mit Kontext

73

—  
Maltes Arbeiten entstehen aus dem Affekt mit einer intuitiv-zeichnerischen Geste, die sich als Kritzeleien getarnt aus dem Erlebten seines Alltags, aber auch aus dem von ihm angesammelten Gedächtnisfundus zusammensetzen. Verblüffend ist die Fülle an Überlagerungen von Themen: Sagen der Sumerer um das Gilgamesch-Epos werden ebenso verarbeitet wie auch Sujets aus der christlichen und profanen Ikonografie – so wirkt es wie selbstverständlich, dass der alte Abraham und eine Jesus-Figur Satyr-Köpfen, Aliens, Geistern, mutierten Riesen oder Superhelden aus Comics und der Popkultur begegnen.

Mehrfach lassen sich Entlehnungen aus der Kunstgeschichte feststellen, sodass Michelangelos Pietà in gestrichelten Linien angedeutet erscheint oder ein- und derselbe Teufel aus einem mittelalterlichen Holzstich mehrfach auftaucht. Unverkennbar ist die Darstellung emotionaler Zustände, die allen Figuren regelrecht ins Gesicht geschrieben stehen. Als Archetypen dieser Fratzen und ihrer expressiven Mimik mögen ihm Franz Xaver Messerschmidts Charakterköpfe, Rembrandt van Rijns Tronien oder auch George Condos Gemälde verfremdeter Gesichter dienen, die er mit Textmarker, Ölkreide, Aquarell und Acryl in die Gegenwart zu übertragen scheint.

— 1991 geboren in Bremerhaven

— Studium

2018–2022: Studium Freie Kunst an der Kunstakademie Münster (Akademiebrief) bei Prof. Klaus Merkel, Prof. Alex Wissel und Prof.in Marieta Chirulescu

2021: Meisterschüler bei Prof. Alex Wissel

2011–2019: Studium Kunst und Germanistik an der Universität Siegen (M.Ed.)

— Ausstellungen

2022: Malerei22, Kunstverein Bochum und galerie januar, Bochum

2022: Batzen, Examensausstellung, Kunstakademie Münster (E)

2021: 70 Jahre Landesverfassung NRW, Landtag NRW, Düsseldorf

2021: Die Grosse 20/21, Kunstpalast und NRW-Forum, Düsseldorf

2021: www.bistroaggi.de, Loggia, München

2019: Malerei2019, Carl Dörken Stiftung, Herdecke

2019: Füllort, Alte Steigerkaue Fürst Leopold, Dorsten

2019: The Rest Of The Time You Are Left With Your Thoughts (II), Galerie der HBKsaar, Saarbrücken

2019: Käse der so reif ist, dass es innen zu krabbeln anfängt, Künstlerverein Malkasten, Düsseldorf

2019: Inter Youth (Wanderausstellung), Museum of Lu Xun Academy of Art Shenyang, China

2019: Inter Youth (Wanderausstellung), Art Museum of Suzhou, China

2019: Inter Youth (Wanderausstellung), Museum of China Academy of Art Hangzhou, China

2018: The Rest Of The Time You Are Left With Your Thoughts, Galerie Haus Seel, Siegen

2017: Slang Tutorial, Kunstverein Siegen

—

Lecker – Lecker – Super – Prima

—  
Die Verschränkung von Körperlichkeit und Sprache ist ein wichtiges Element in vielen seiner Werke. Indem er Begriffe wie »Lecker«, »Super« oder »Prima« – alles Ausrufe des positiven Erstaunens – mit dem Abgebildeten gegenüberstellt, erhalten die Arbeiten eine ironische Konnotation. So kann die Zunge als Organ der Wortbildung gelesen, mit ihrer fleischigen Darstellung und den herabfallenden Tropfen aber auch als sinnlich-provokatives Körperteil gedeutet werden. Hierin findet sich das Wesentliche wieder: von der eigenen (Selbst) Reflexion bis hin zur absurd-satirischen Spiegelung unseres gesellschaftlichen Bildes.

—  
»Batzen«

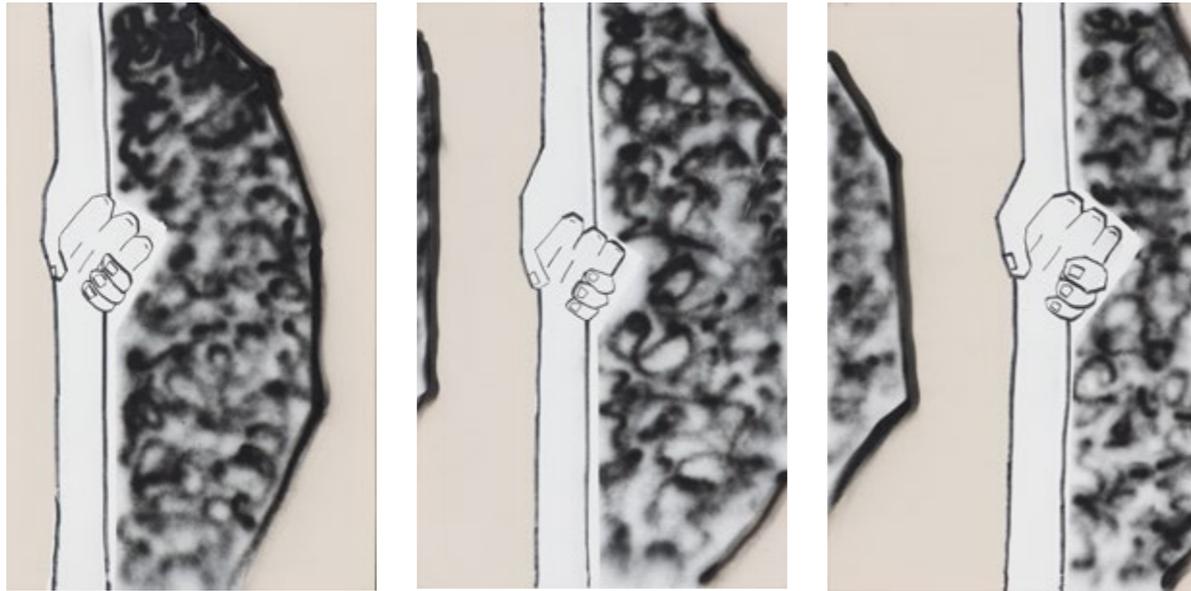
—  
Maltes Schaffen ist von einer hohen Produktionsrate geprägt, seine Arbeiten sind als Bildruinen kontinuierlichen, wenn auch unregelmäßigen Transformationsprozessen ausgesetzt. Durch die Überlagerung von Ebenen und Formaten sowie der Verwendung gewöhnlicher Materialien wie Sperrholz, Folie und Finnplatte entstehen Assemblagen und Objekte, die in ihrer Präsentationsform bewusst mit ästhetischen Normen brechen. Dabei führt er in Kippenberger-Manier das Prinzip der Überhöhung von Kunstwerken selbst ad absurdum und relativiert gewohnte Auffassungsgaben, indem er altbewährte Bildhierarchien humoristisch untergräbt.

Was Malte in der finalen Ausstellung präsentieren wird, ist im Vorfeld ungewiss. Mit einem Batzen an Arbeiten vor Ort und aus der Intuition heraus scheint es die beste Methode zu sein, sich einen ausgedehnten Handlungsspielraum zu verschaffen. Ob etwas hängen, stehen oder liegen wird bleibt bis zum Schluss offen. Es wird spontan entschieden oder kurzfristig verändert – als würde er »in seinem eigenen Brei rühren«, wie sein ehemaliger Professor Klaus Merkel einst so treffend formulierte.

— Georgios Paroglou

— Malte  
Roes

74 — *Alle Abbildungen:*  
KAINZEICHEN  
2018, Acryl und  
Spray auf  
Leinwand,  
130 x 400 cm  
(Variabel)



— Malte  
Roes

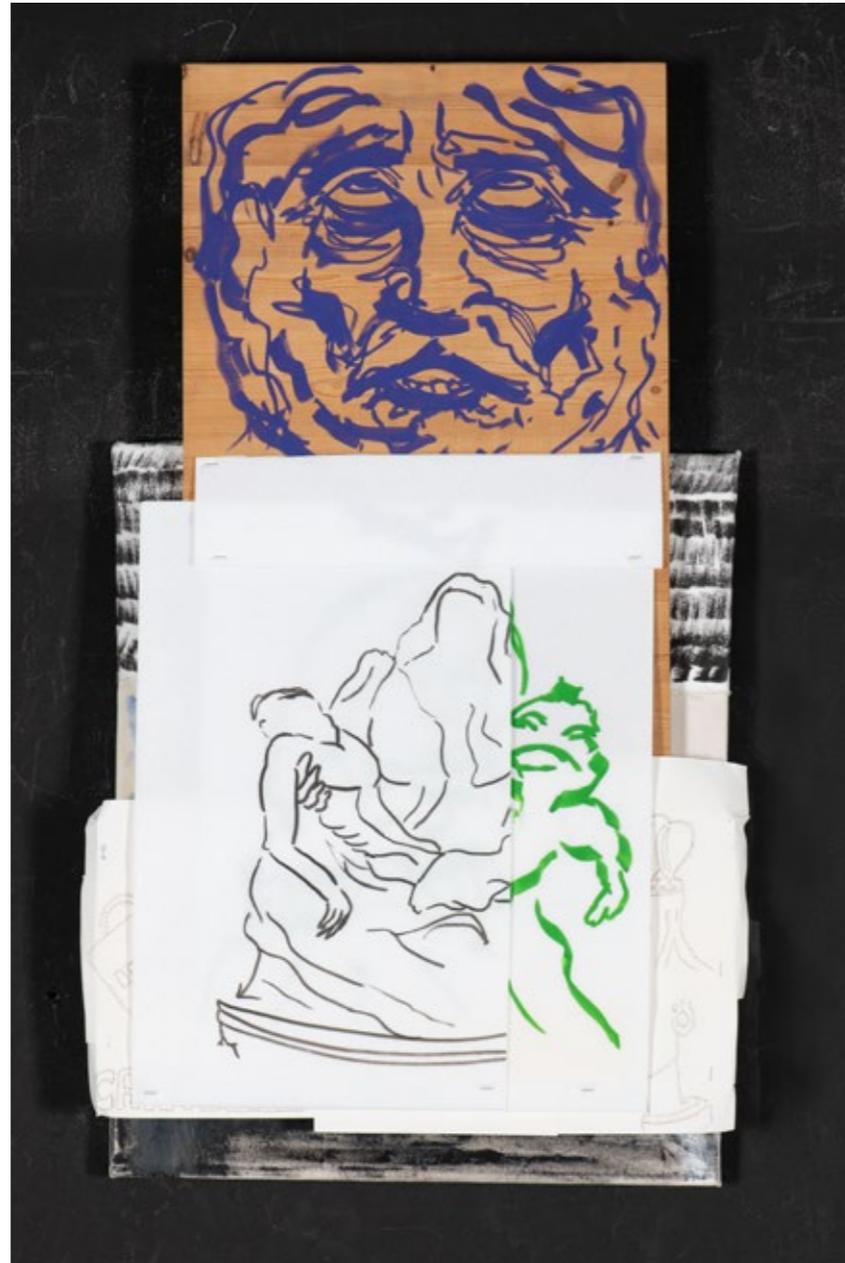
76

77 — HIM  
2019, Acryl und  
Spray auf  
Leinwand,  
130 × 100 cm

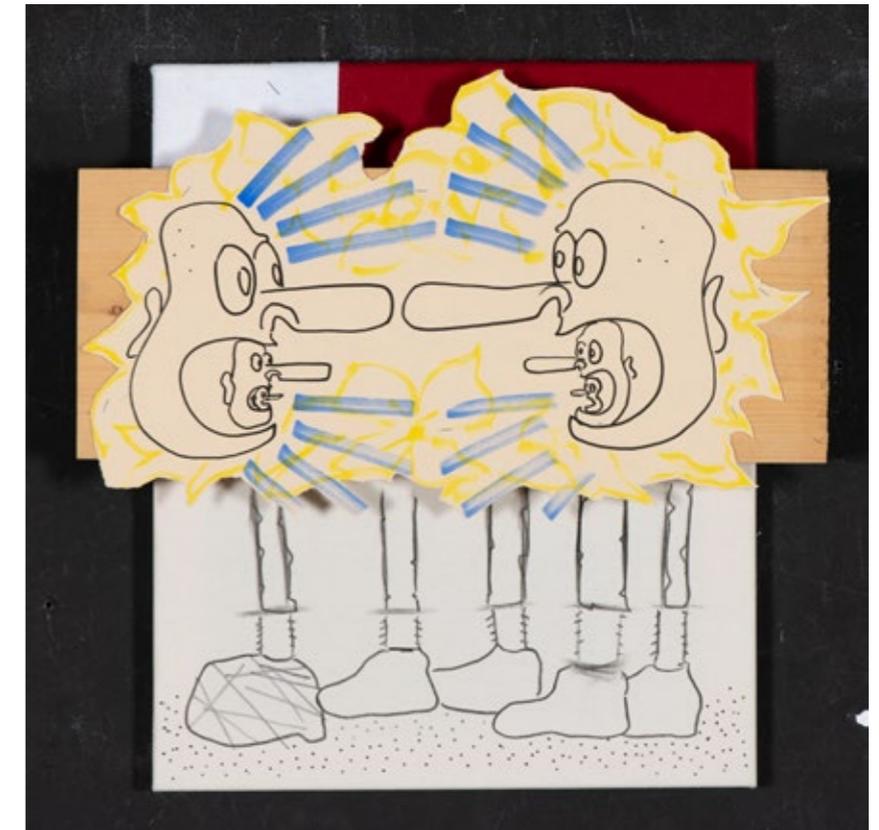


— Malte  
Roes

78 — 12.12.21  
2021, Polystyrol,  
Papier, Holz,  
Stoff und Acryl  
auf Leinwand,  
100 x 50 cm



79 — AUFESSEN  
2019, Acryl, Pappe  
und Holz auf  
Leinwand,  
60 x 60 cm



— Malte  
Roes

80 — 03.05.21  
2021, Acryl und  
Pappe auf Holz,  
130 x 100 cm

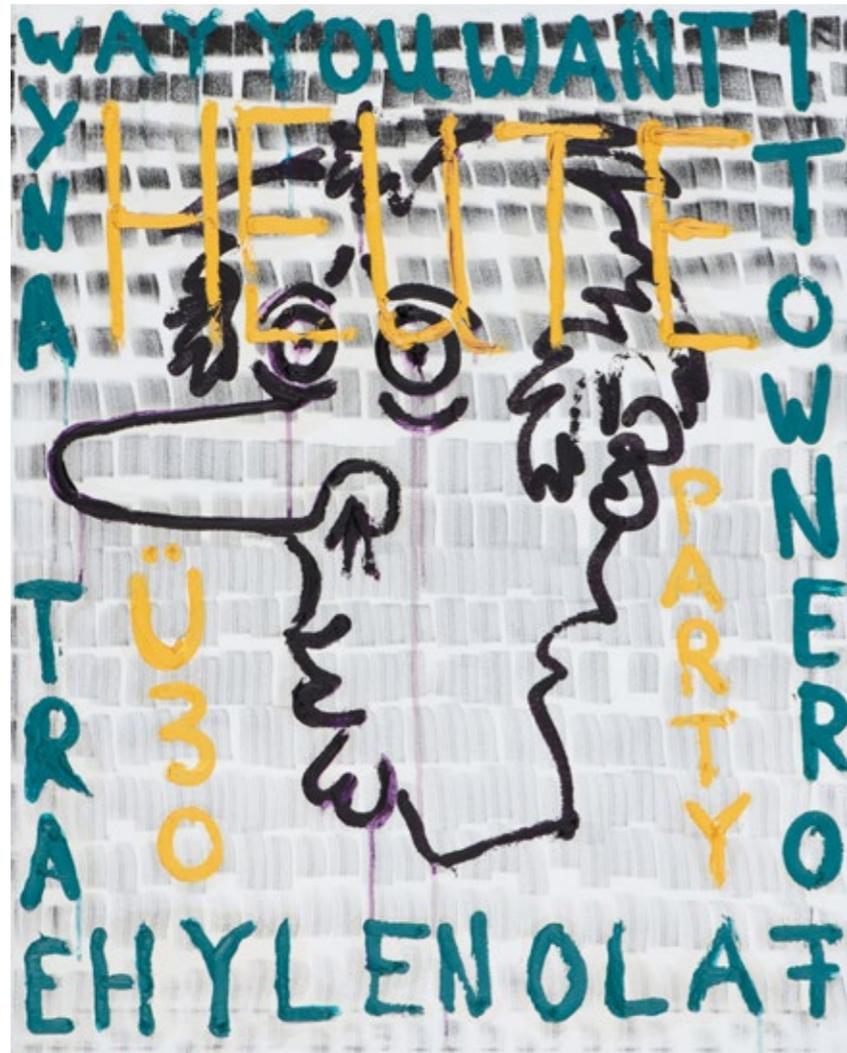


81 — 20.11.20  
2020, Acryl,  
Pappe, Holz  
und Polystyrol  
auf Leinwand  
135 x 100 cm



— Malte  
Roes

82 — DU BIST JA  
TOTAL FERTIG  
2019, Acryl auf  
Leinwand,  
100 x 90 cm

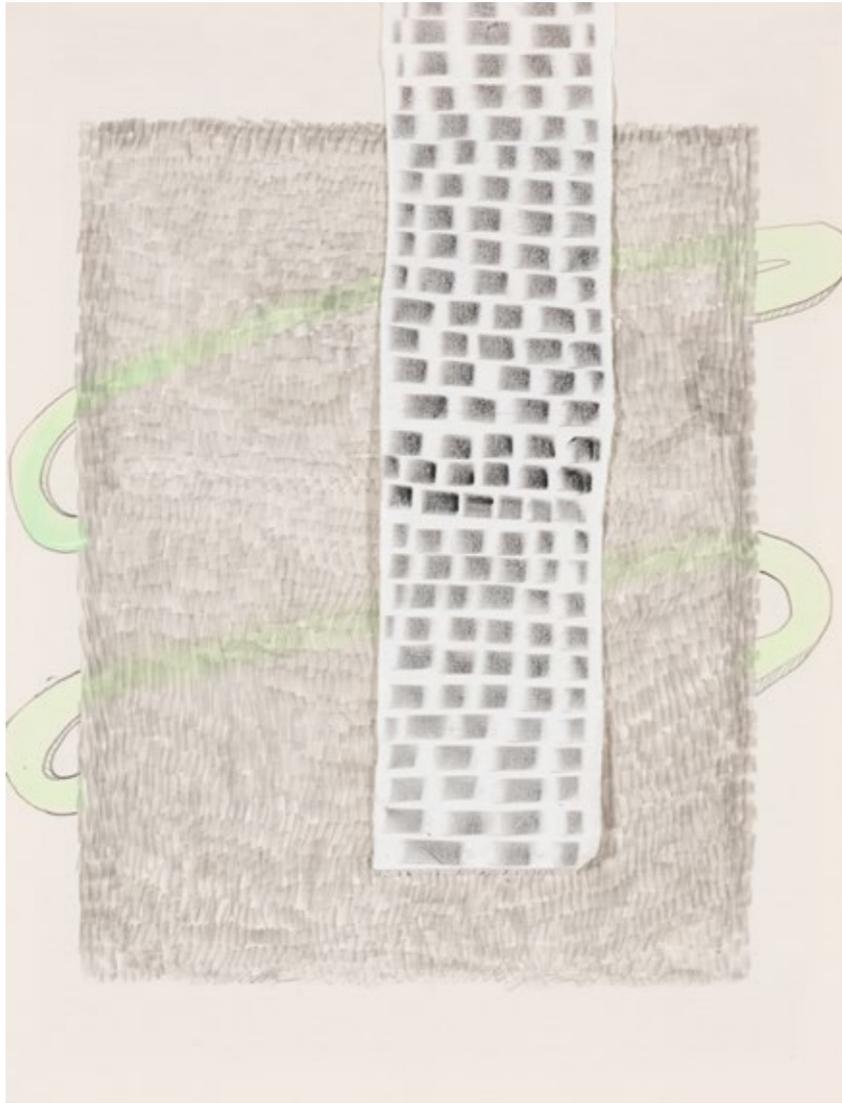


83 — IHR SEID  
JA NOCH  
FERTIGER  
2019, Acryl auf  
Leinwand,  
100 x 90 cm

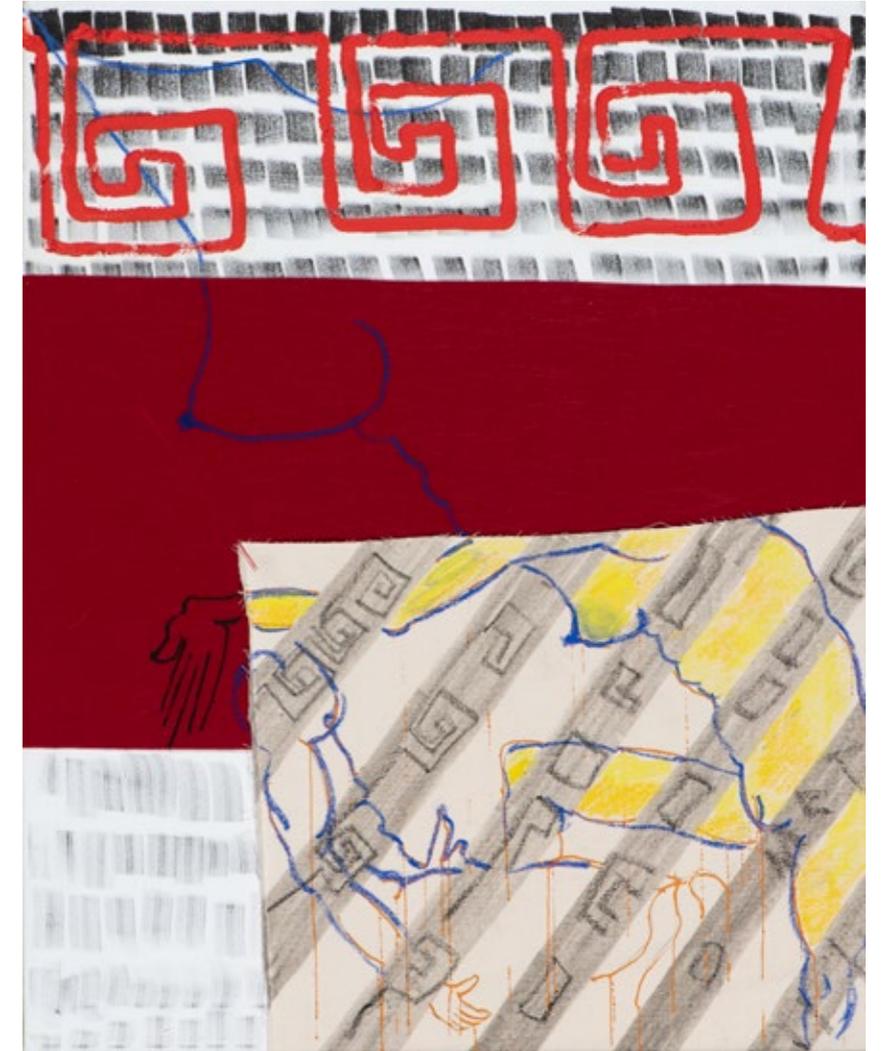


— Malte  
Roes

84 — FREMDE  
WESEN  
2019, Acryl,  
Spray und Leinwand  
auf Leinwand,  
130 × 100 cm



85 — LOVE II  
2019, Acryl,  
diverse Stoffe,  
Ölkreide auf  
Leinwand,  
130 × 100 cm





Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung MALEREI 22, die vom 12.11.2022 bis 29.01.2023 im kulturhistorischen Museum der Stadt Bochum, Haus Kemnade, und in der »galerie januar«, Bochum Langendreer, stattfand.

Die Ausstellungsreihe MALEREI ist ein Kooperationsprojekt der Kunstakademie Münster und des Landschaftsverbands Westfalen-Lippe.

Wir danken dem Kunstverein Bochum und der »galerie januar«, Verein zur Förderung junger Kunst e. V., für ihre Gastgeberschaft.

**Herausgeber:**  
Kunstakademie Münster

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

**Auswahlkommission:**  
Reinhard Buskies (Kunstverein Bochum),  
Ulrich Fernkorn (galerie januar),  
Prof. Dr. Erich Franz (Kunstakademie Münster),  
Dr.in Friederike Maßling (Landschaftsverband Westfalen-Lippe),  
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:** 400 Exemplare

**Copyright 2022:**  
Veranstalter, Herausgeber,  
Künstler, Autoren

ISBN: 978-3-944784-50-2  
Band 161 in der Reihe der Schriften der Kunstakademie Münster.

**KUNSTAKADEMIE  
MÜNSTER**  
HOCHSCHULE FÜR BILDENDE KUNSTE  
UNIVERSITY OF FINE ARTS MUNSTER

**LWL**  
Für die Menschen.  
Für Westfalen-Lippe.

KUNSTVEREIN

BOCHUM

AUSSTELLUNG

galerie januar –  
Verein zur Förderung  
junger Kunst e. V.

**STADT  
BOCHUM**

Malerei 22 / Mara Lilli Bohm / Niels Fäbße /

Steve C. E. Knoll / Malte Roes

