

DURBIN

ANTHONY

WALTER

UNION

AND ANTHONY



**Nijole Schaffmeister, *ohne Titel*, 2021, Acryllack auf PVC-Boden, Installation, Serie *und täglich grüßt*.**

**PUBLIC  
PAINTING  
MALEREI  
UND  
HANDLUNG**

**C PAINTING MALEREI UND HANDLUNG PUBLIC PAINTING MALEREI UND HANDLUNG PUBLIC PAINTING MALEREI UND HANDLUNG**

Rollen, hinstellen, platzieren, auswählen, markieren, kratzen, reiben, sprühen, schütten, vergrößern, verdoppeln, vertuschen, verschwinden lassen, aufsammeln, umstellen, durchschreiten, auslegen, warten – die Liste umfasst nicht alle Handlungen, die den im Magazin *public painting – Malerei und Handlung* dokumentierten künstlerischen Arbeiten zugrunde liegen. Mit einer anderen – deutlich längeren – Liste von Verben hat Richard Serra Ende der 1960er Jahre darauf hingewiesen, inwiefern nicht nur Tätigkeiten im Zentrum künstlerischen Schaffens stehen, sondern dass diese in komplexen Verhältnissen zu Künstler:innen, Materialien, Prozessen und aber auch Orten stehen. „Wie interagieren Prozesse der Malerei/malerische Handlungen mit dem öffentlichen Raum?“, war eine der Ausgangsfragen für das vorliegende Projekt. Dieser schließen sich weitere an: Lässt sich „public painting“ verstehen als Transfer des Malprozesses in öffentliche Räume? Oder eher als „to paint something that is public“?

Das Magazin entstand als Resultat aus der Kooperation des kunsthistorischen Seminars *Malerei als Handlung* von Anne Röhl und des kunstpraktischen Seminars *public painting* von Sebastian Freytag während des Sommersemesters 2021 an der Universität Siegen. Unter dem Titel *public painting* wurde während des Sommersemesters die Frage des Verhältnisses von malerischer Praxis und öffentlichen Raum diskutiert.

Bei der Konjunktion aus „public“ und „painting“ handelt es sich keinesfalls um einen kunsthistorisch definierten Begriff oder um eine etablierte malerische Fragestellung. Vielleicht mag der Begriff sogar widersinnig wirken, ließe sich bei Malerei an das klassische autonome Tafelbild denken, welches im Atelier entsteht und im *white cube* optimal zur Geltung kommt: ein flaches Objekt, welches einen intimen persönlichen Freiraum bereitstellt und sich im Kunstmarkt großer Beliebtheit erfreut. Wie verhält sich das Medium der Malerei zum öffentlichen Raum? Erhält der öffentliche Raum direkt Einzug in den malerischen Prozess – beispielsweise als physisches Fundstück, als Abdruck oder Spur? Oder bewegt sich die Malerei direkt in den öffentlichen Raum, kommentiert diesen, gestaltet diesen oder generiert eigenständige freie Räume?

Die Studierenden des Seminars *Malerei als Handlung* haben sich im Sommersemester 2021 damit beschäftigt, wie die Gattung Malerei im Verlauf des 20. Jahrhunderts durch die Abkehr von traditionellen Entstehungsprozessen und Malhandlungen befragt wurde und skulpturale und auch performative Formen annahm. Insbesondere Entgrenzungen von Malerei und malerischen Prozessen seit den 1940er Jahren standen im Fokus der Auseinandersetzung. Malerei, darunter Action Painting und performative Strategien, konzeptuelle Ansätze, (Wieder-)Aufnahmen handwerklicher Techniken, industrielle Fertigung und die Verlagerung deren traditioneller Produktions- und Rezeptionsorte, des Ateliers, des Museums bzw. der Galerie, wurden diskutiert. Daneben stand die Frage, wie über Malerei gesprochen und geschrieben werden kann, deren Produktionsprozess nicht nur aktionsreich und idiosynkratisch ist, sondern auch an Bedeutung gegenüber dem fertigen Werk gewinnt. Dabei widmeten sich die Studierenden dieses Seminars der schriftlichen Auseinandersetzung mit den künstlerischen Resultaten des kunstpraktischen Seminars. Die leichte inhaltliche Verschiebung vom Seminartitel zum Titel des Magazins (*Malerei als Handlung – Malerei und Handlung*) soll der Breite der gezeigten Projekte Rechnung tragen.

Die künstlerischen Projekte, die hier im Magazin zusammengestellt sind, reflektieren in unterschiedlicher Weise Verhältnisse von Malerei zum öffentlichen Raum, aber auch Verhältnisse, die im öffentlichen Raum ausagiert werden. Dieser stellte im Sommersemester 2021 eine besondere Herausforderung dar, da er pandemiebedingt nur eingeschränkt nutzbar war. Während der gesamten Produktionsphase war ein Arbeiten als kollektiver Prozess inklusive einer gemeinsamen räumlichen Erfahrung nicht möglich. Das Interagieren im öffentlichen Raum schloss daher vielfach das unmittelbare Wohnumfeld ein. Die künstlerischen Ergebnisse dokumentieren somit auch die Zeit während der Pandemie und die damit verbundenen Verschiebungen des Verständnisses von und des Verhältnisses zum öffentlichen Raum. So bot die Möglichkeit in Teams von Schreibenden und künstlerisch Tätigen zu arbeiten, gerade in Zeiten von Distanzlehre, Herausforderungen und Chancen. Eine weitere Herausforderung bestand darin, dass die Schreibenden sich Projekten widmen mussten, die sich noch im Prozess der Entwicklung befanden. Das Magazin zeigt so nur einen Ausschnitt aus dem Entstehungsprozess der Projekte.

Unser Dank gilt neben allen am Magazin beteiligten Studierenden der Kunst und der Kunstgeschichte, insbesondere Chiara Manon Bohn und Lina Maxeiner sowie Vivien Schneider, die für die Redaktion respektive das Grafikdesign verantwortlich zeichneten. Den beiden Künstlern, Thomas Geiger aus Wien ([www.twgeiger.de](http://www.twgeiger.de)) und Jacob Dahlgren aus Stockholm ([www.jacobdahlgren.com](http://www.jacobdahlgren.com)), möchten wir an dieser Stelle noch einmal für ihre Gastvorträge im Seminar danken, die wichtige Anregungen für das künstlerische Arbeiten im öffentlichen Raum gaben. Für die Unterstützung des Drucks des Magazins danken wir der Fakultät II Bildung – Architektur – Künste der Universität Siegen.

**Sebastian Freytag und Anne Röhl**

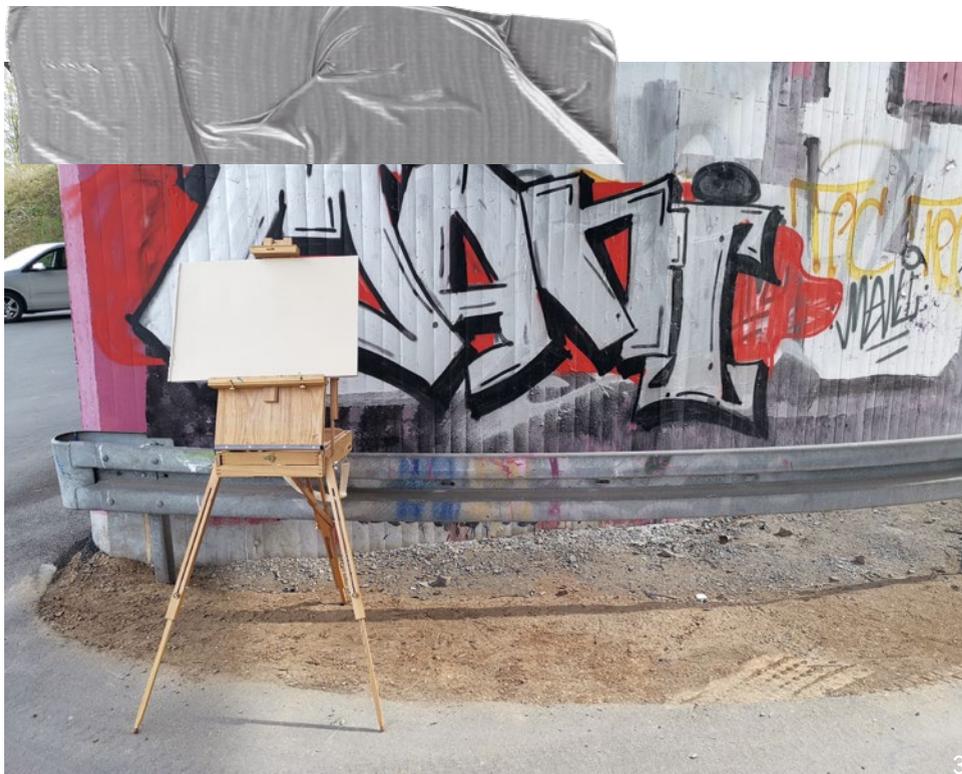
NIKLAS ADVENA HENDRIK HERWEG CLAUDIA HOLZMEISTER NIKLAS ADVENA HENDRIK HERWEG CLAUDIA HOLZMEISTER





Abb. 1-8: Claudia Holzmeister, *Schöne Aussicht*, 2021, Fotografie.

# EINE LANDSCHAFT IN BETON



Der Bruch mit den Traditionen ist fast schon eine eigene Tradition der Kunst. Claudia Holzmeister versucht in ihrem mehrteiligen Werk *Schöne Aussicht* genau das. Unterhalb einer Verkehrsbrücke aus Beton steht eine hölzerne Staffelei. Die noch weiße Leinwand hebt sich hell von dem bunten, mit Graffiti übersäten Brückenpfeiler ab, vor dem sie steht. In einer solchen Szenerie entstand das Werk der Künstlerin, das das Verhältnis von Landschaftsmalerei zu Graffiti behandelt. Zunächst in Aufnahmen, in denen anstelle der üblichen Motive eine urbane Betonwüste gesetzt wird. Später imitiert sie die Graffitimotive auf der Leinwand. Beim Begriff Landschaftsmalerei denkt man an scheinbar naturbelassene Aussichten, hier sieht man hingegen ein vom Menschen bestimmtes urbanes Bild.

Insbesondere seit der Nachkriegsmoderne ist es nicht unüblich, Utensilien zu verwenden, die nicht primär als ‚Pinself‘ gedacht sind, um mit ihnen Farben auf die Leinwand aufzubringen. In diesem Fall wird das Konzept umgedreht. Sprich, es wird mit dem Pinsel ein für Künstler:innen typisches Instrument genutzt, um unerwartete Motive darzustellen. Es ist eher unüblich, Dinge, die nur als künstlerische ‚Werkzeuge‘ gelten, in den Fokus zu setzen, um sich einem Spannungsfeld zu nähern. Was hier eigentlich aufgegriffen wird, ist die Diskrepanz zwischen Landschaftsmalerei und Streetart.

Das Gesamtwerk lässt sich in zwei Gruppen teilen. Auf der einen Seite stehen die Werke, die eine direkte Aufnahme vor den Motiven sind und so gesehen fast schon ein Making-Of der zweiten Gruppe darstellen. Als reines Ergebnis zeigt diese zweite Gruppe Ausschnitte aus den Motiven und ist damit kein simpler Medienwechsel, sondern eine Auswahl an Teilstücken.

Der beschriebene Brückenpfeiler ist auf den unteren Metern in bunten Farben mit Graffiti besprüht und verliert sich weiter oben im Schatten der Brücke (Abb. 2). Knapp oberhalb der Graffiti geht der Pfeiler in geraden, pragmatischen Linien in die Breite. Hinter dem Pfeiler ist eine bewaldete Böschung zu erkennen, die an den Seiten der Fotografie zu sehen ist, von der Staffelei aus jedoch vom Pfeiler verdeckt wird. Es ist schwer zu sagen, wie oft die Graffiti übermalt wurden, da manche Züge offen lassen, ob sie ein eigener Ansatz waren, der jetzt überdeckt ist oder ob sie nur schmückendes Beiwerk sind. In jedem Fall ist die Fläche, auf der die Graffiti sind, weiß grundiert. Am größten ist der weiße Schriftzug „OPN“ der auch in fetten Buchstaben zu sehen und schwarz umrandet ist. Alle anderen Schriftzüge sind kleiner, stilistisch schmäler gehalten und einfarbig. „OPN“ dominiert diese Wand. Der Rest rückt weit in den Hintergrund. Vor diesen Graffiti steht die Staffelei und wirkt im Gegensatz zu dem massiven Betonpfeiler klein und zerbrechlich. Der Kontrast ist deutlich, die tragbare Staffelei, klassischerweise ein Element der Landschaftsmalerei, sorgt für Mobilität, da die Motive meistens weiträumige Landschaften sind und sich in kein Atelier stellen lassen.



Abb. 1-8: **Claudia Holzmeister**, *Schöne Aussicht*, 2021, Fotografie.

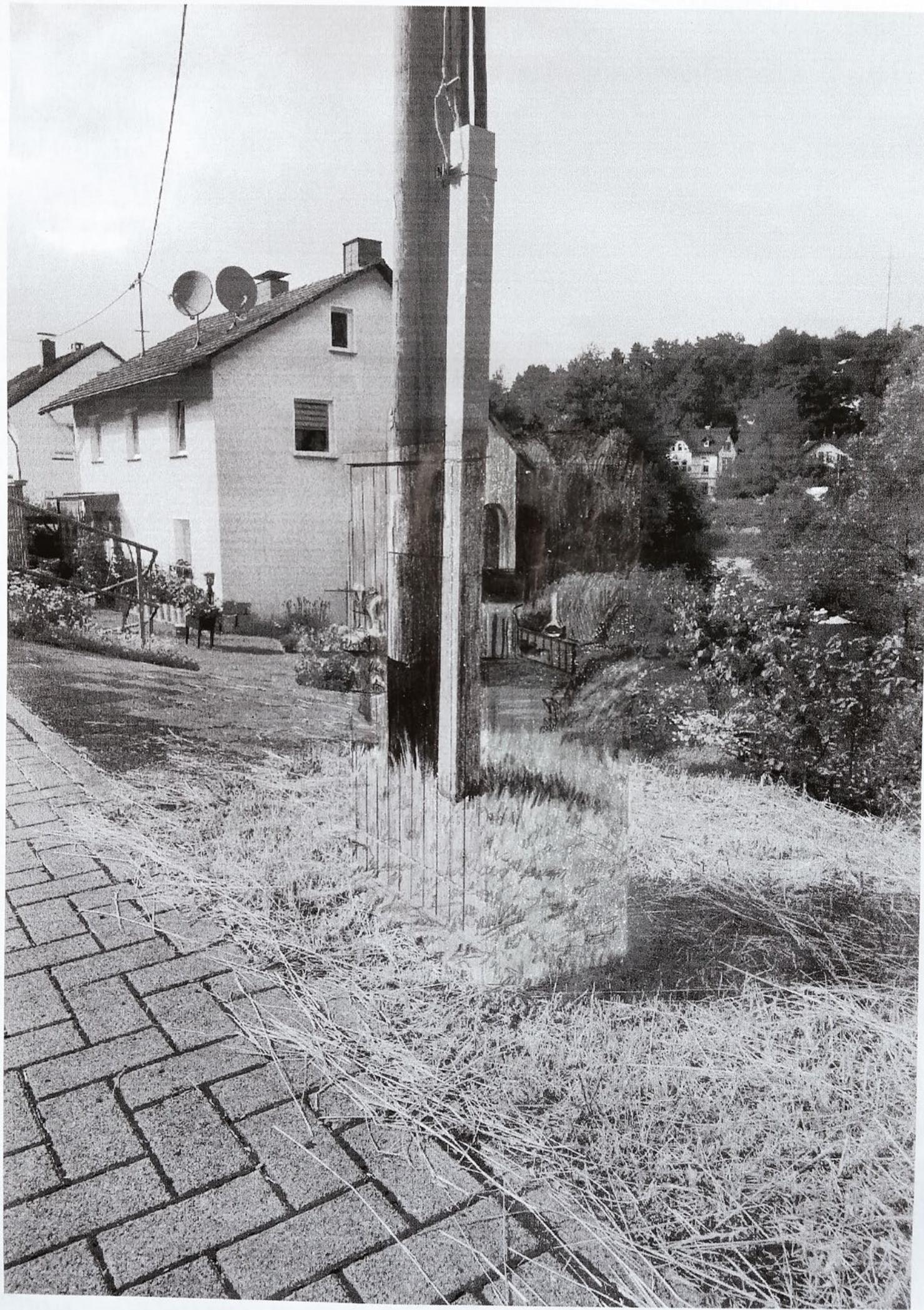
Auch in der zweiten Positionierung steht die Staffelei vor einem Pfeiler, vermutlich dem gleichen, wie in der ersten Aufnahme, und wird durch eine Leitplanke auf Distanz gehalten (Abb. 3). Die Aufnahme ist deutlich näher getätigt worden, sodass die Staffelei die linke Seite des Bildes dominiert. Wie bei der ersten Aufnahme gibt es auch hier einen einzigen Schriftzug, der die Aufmerksamkeit auf sich lenkt. Hier ist der Schriftzug nur schwer zu entziffern. „Mani“ ist der naheliegende Schluss, denn ein wenig weiter rechts ist mit dünnen Strichen „Mani“ angesprüht. Obwohl die Farbgebung ähnlich wie beim Vorgänger ist, unterscheidet sich der Schriftzug dadurch stark, dass alle Buchstaben mit spitzen Winkeln und Serifen versehen worden sind. Im Allgemeinen ist dieses Bild unruhiger, da es vielmehr Details gibt, die die Frage aufwerfen, ob sie ein bewusstes Stilmittel sind oder ob ihre Darstellung dem Zufall geschuldet ist. Zum Beispiel ist der Hintergrund des Graffiti mehrfach übermalt und die Farbwechsel sind wilder. Es gibt Reifenspuren im Sand, die Leitplanke ist bemalt und im Hintergrund ist ein Auto zu sehen. Es stellt sich die Frage, welche dieser vielen beiläufigen Details bewusst gewählt wurden und welche nur zufällig ihren Weg ins Bild gefunden haben.



Nach den ersten beiden Fotografien findet ein Medienwechsel statt. Hier kann man die Bilder betrachten, die auf der Staffelei entstehen könnten. Details der Graffiti sind mit Acrylfarbe auf Papier und in größeren Formaten auf Holzplatten aufgebracht. Die Farbgebung wird hierbei von der bereits vorhandenen Auswahl der Künstlerin bestimmt. Die Bilder zeigen nicht nur die Graffiti-motive, Claudia Holzmeister imitiert auch die Texturen, die durch das Sprühen der Farben auf Beton entstehen, auf dem Papier. Die einzelnen Bilder der Serie werden von verschiedenen Farben dominiert, darunter Rosa, Blau und Rot. Die jeweiligen Motive scheinen dabei aus zufälligen Ausschnitten der Graffiti gewählt worden zu sein.

Die Arbeit Claudia Holzmeisters spielt vor allem mit ironisierenden Gegensätzen: die klassischen Werkzeuge der Landschaftsmalerei mitten in einer urbanen Betonwüste. Bunte Graffiti-kunst, die oft als Teil von *counterculture* fungiert, wird mit Acrylfarben in klassische Staffeleibilder gebannt. Die Details, die die Künstlerin den *pieces* entreißt, verlieren so das Risiko ihres Entstehungsprozesses. Ihre Öffentlichkeitswirksamkeit bleibt jedoch erhalten. Dies liegt vor allem daran, dass die Staffelei vor dem Betonpfeiler nicht nur Inszenierung oder Kulisse ist, sondern zugleich auch das Atelier von Claudia Holzmeister bildet. Der Schaffensprozess der Graffiti-details bleibt öffentlich und bewahrt so einen der wichtigsten Gesichtspunkte von urbaner Graffiti-kunst.

**Niklas Advena und Hendrik Herweg**



Besonders auffallend ist auf den ersten Blick eigentlich nichts, würde man behaupten, wenn man das unbenannte Werk der Künstlerin Hanna Nickel nicht lange genug betrachtet (Abb. 1). Erst bei einer genaueren Beobachtung fällt den Betrachter:innen das eigentliche Werk Nickels auf. Die Künstlerin hat einen Stromkasten so gestaltet, dass dieser das Aussehen seines Hintergrundes annimmt und kaum mehr sichtbar ist. Der Stromkasten steht auf einer gewöhnlichen, bewohnten Straße und befindet sich vor einem Strommast. Links von ihm im Hintergrund befinden sich zwei Wohnhäuser, rechts von ihm liegen Wälder und in der Mitte dieser Wälder weitere Wohnhäuser. Der Boden, auf dem der Stromkasten angebracht wurde, ist von Gras und Stroh übersät. Die Schwierigkeit dieses Werks liegt also darin, den Stromkasten so zu gestalten, dass Strommast, Haus, Wälder und der Boden so naturgetreu wie möglich erscheinen, so dass der Stromkasten nicht mehr als solcher zu erkennen ist. Auch spielt die Perspektive der Betrachter:innen auf den Stromkasten eine wichtige Rolle. Das Endresultat wird nur aus einer einzigen Perspektive sichtbar sein. Aus jeder anderen Perspektive wird der Stromkasten wieder deutlich als solcher erkennbar.

Der erste Schritt in der Erstellung dieses Werkes war das Auswählen eines geeigneten Stromkastens; danach wurden vor Ort einige Fotografien aus verschiedenen Perspektiven angefertigt, um einen passenden Blickwinkel für das Motiv zu finden (Abb. 2). Mittels dieser Fotografien fertigte die Künstlerin eine vorläufige Skizze an, um die finale Bildgestaltung vorzugeben. Als letzten Schritt in der Entstehung des hier gezeigten Kunstwerkes wurde der Stromkasten vor Ort gereinigt, abgetrocknet, grundiert und dann mit einfachen Acrylfarben möglichst realistisch, beziehungsweise naturalistisch, bemalt.

Es lassen sich im Werk zweifellos sofort gewisse Parallelen zur Trompe-l'œil-Malerei, einem im Barock wieder aufgelebten illusionistischen Kunststil, welcher der Betrachter:innen ein möglichst realistisches Trugbild vorgaukelt, erkennen. Ihre Inspiration aber hat sie von dem belgischen Künstler Francis Alÿs. Im Video *Color Matching* aus dem Jahr 2016 ist der Künstler dabei zu sehen, wie er auf einer weißen Fläche Farben anmischt, welche sich im Hintergrund des Videos befinden. Die Farben werden so lange angemischt, bis sie nicht mehr vom Hintergrund zu unterscheiden sind.

# AUFFÄLLIG UNAUFFÄLLIG



Abb. 1: **Hanna Elisabeth Nickel**, *ohne Titel*, 2021, Acryl, Stromkasten in Hilchenbach, Sterzbacher Straße 41.

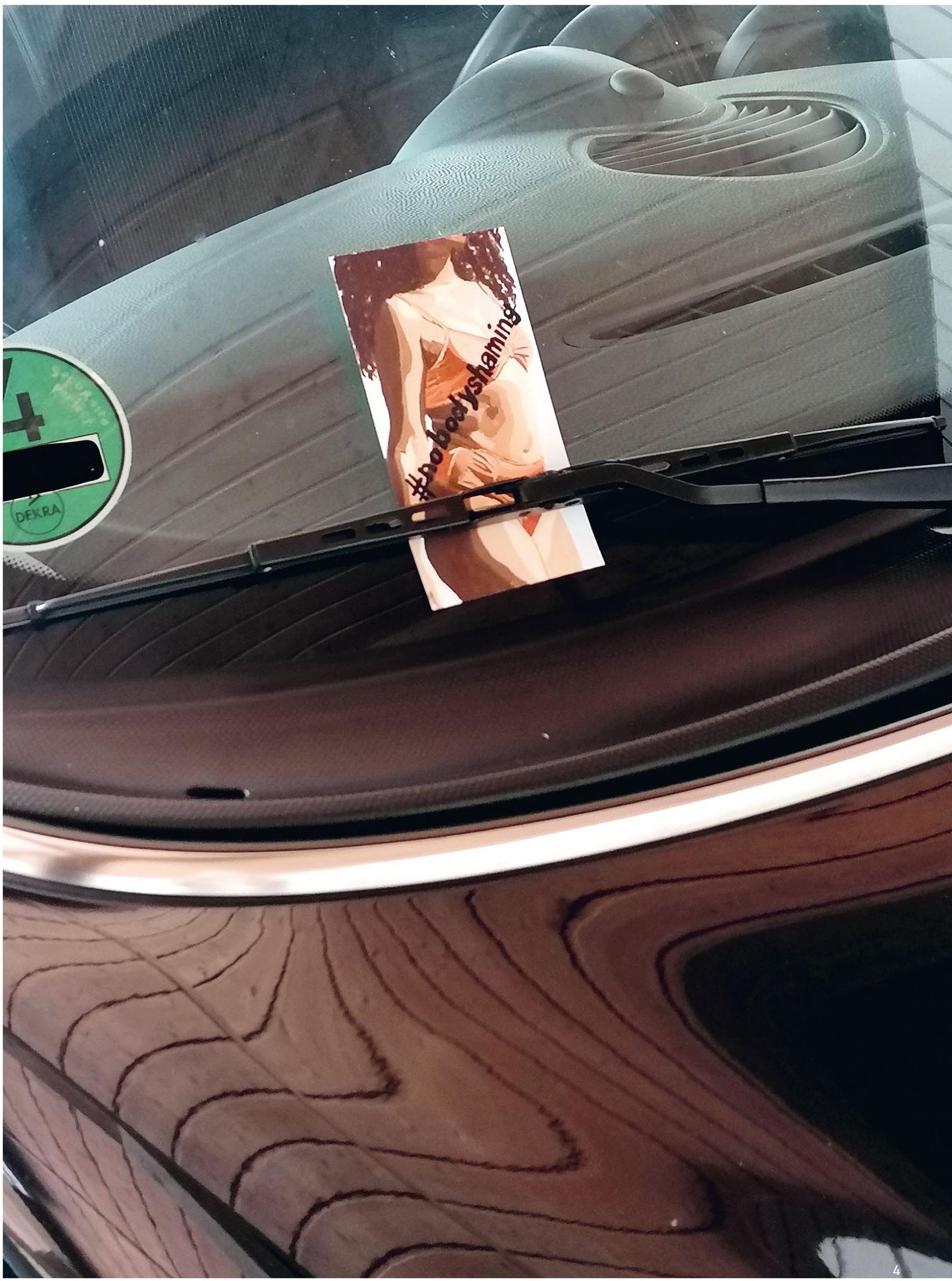
Abb. 2: **Hanna Elisabeth Nickel**, *ohne Titel*, 2021, Bleistift auf Fotokopie, Stromkasten in Hilchenbach, Sterzbacher Straße 41.

Abb. 3: **Hanna Elisabeth Nickel**, *ohne Titel*, 2021, fotografische Dokumentation, IKEA, Siegen.

Durch Alÿs Werk *Color Matching* kam die Künstlerin Nickel auf die außergewöhnliche Idee, einen Stromkasten so zu gestalten, dass er nicht mehr von seinem Hintergrund zu unterscheiden ist und sich nahtlos in das Stadtbild einfügt. Auf diese Art und Weise wird ein Objekt, was in seiner städtischen Umgebung ohnehin beinahe unsichtbar ist, erneut zum Verschwinden gebracht. Die Betrachter:innen erleben somit einen zweifachen Irritationsmoment. Der erste wird durch die natürliche Unsichtbarkeit des Stromkastens erzeugt, der zweite wiederum durch die von der Künstlerin geschaffene Illusion.

Nickels Vorhaben ist Teil der Aktion aus *Grau wird Bunt*, einem Projekt, welches im Raum Siegen und vor allem in der Stadt Hilchenbach Freiwilligen die Möglichkeit bietet, Stromkästen mit ansprechenden Motiven zu bemalen und so die Umgebung zu verschönern. Der Grundgedanke des Projektes ist, den Bürger:innen in der Zeit der Corona-Pandemie ein ‚Corona-konformes‘ Hobby zu bieten und nebenbei das Stadtbild zu verbessern. Die Idee, den Kontrollverlust durch die Corona-Krise mit nützlichen oder angenehmen Projekten und Tätigkeiten sowohl im privaten, als auch im öffentlichen Raum auszugleichen, liegt dem Werk also nicht nur zugrunde, sie kommt auch in seiner Gestaltung zum Ausdruck: Nicht nur, dass hier einem künstlichen, wenig ansprechenden Alltagsobjekt eine gewisse Schönheit und ‚Natürlichkeit‘ gegeben wird. Das ‚Verschwindenlassen‘ des Stromkastens durch seine Anpassung an den Hintergrund vermittelt auch den Wunsch nach dem Wiedererlangen von Freiheit und Kontrolle nach dem Verschwinden der Pandemie als hässliches, alltägliches Hindernis.

**Damla Akdemir und Leonard Schiller**





## NO BODYSHAMING

Die Künstlerin Sarah Damm malt Mitte des Jahres 2021 mehrere Werke ohne Titel mit Acryl auf Leinwand. Das Sujet sind verschiedene Frauenkörper. Die beiden ersten Werke zeigen zwei Ausschnitte von unterschiedlichen Körpern vor blaugrauem Hintergrund. Auf einem der beiden Gemälde ist eine Person von hinten zu sehen (Abb. 1). Im Bildausschnitt sind ihr Rücken, ihre Arme, Gesäß und die Spitzen ihrer schwarzen Haare zu sehen, jedoch handelt es sich nicht um eine Gesamtansicht, weil der Arm auf der linken Seite abgeschnitten ist. Die gezeigte Frau trägt einen terracotta-farbenen Bikini mit einer silbernen Schnalle, welcher eng an ihrer Haut anliegt. Im Bild dominieren runde und weiche Formen, welche deutlich durch das Licht aus der rechten oberen Ecke hervorgehoben werden. In der Gesellschaft gilt die Figur der abgebildeten Frau als kurvig, deutlich wird dies in dem Werk durch die Schattierungen und dadurch entstehenden Rundungen am Rücken. Das zweite Beispiel zeigt einen weiteren Frauenkörper, diesmal in Frontalansicht (Abb. 2). Die Dargestellte streckt beide Arme nach oben, wodurch ihre schmale Taille zur Geltung kommt. Der Bildausschnitt endet über ihrem Kinn und unter ihren Hüften, so dass vom Bikiniunterteil insbesondere die seitlichen Schleifen zu sehen sind. Um den Hals trägt die Frau zwei silberne Ketten. Durch das Zusammenspiel von Licht und Schatten wird auch bei diesem Werk die Körperform betont. Die Figur des Modells entspricht dem typischen Schönheitsideal: schmale Schultern, trainierte Bauchmuskeln mit schmaler Taille und eine gerundete Hüfte.

Die Künstlerin betont, dass sie sich häufig mit der Darstellung von Körpern, insbesondere denen von Frauen, beschäftigt, da sie die als sehr ästhetisch wahrnimmt. Inspiration schöpft sie von unterschiedlichen Plattformen und Webseiten aus dem Internet, wie zum Beispiel von einem Internetshop für Bademode. Die beiden Vorlagen für die beschriebenen Werke stammen von einem solchen Internetshop. Der Shop mit dem Namen *Aya Label* wirbt für Bademode in allen Größen und repräsentiert knapp eine Handvoll Curvy Models. Jedoch zeigt die Startseite nur schlanke Models, egal wie häufig die Seite aktualisiert wird. Dadurch werden die Curvy Models in den Hintergrund gestellt. So kam es dazu, dass die Künstlerin absichtlich für ihre Arbeit zwei Models auswählt, die die Variation von *curvy* bis schlank darstellen sollen.

Abb. 1-2: **Sarah Damm**, *ohne Titel*, 2021, Acryl auf Leinwand, 30 x 25 cm.

Abb. 3 **Sarah Damm**, *ohne Titel*, 2021, fotografische Dokumentation.

Abb. 4 **Sarah Damm**, *ohne Titel*, 2021, Acryl auf Papier, 15 x 8 cm.

Durch intensive Beschäftigung mit den verschiedenen Körperformen entwickelt Damm großes Interesse für Body Positivity. In den letzten Jahren verbreitete sich der Begriff Body Positivity sowohl in sozialen Medien, als auch in der Kunst. Mittlerweile haben viele Menschen und Unternehmen erkannt, dass das aktuelle Schönheitsideal diskriminierend, sowie nicht repräsentativ ist, dennoch werden abweichende Körperformen immer noch nicht als Norm gesehen. Viele Werbungen wollen auf diesen Fortschritt reagieren und geben immer mal wieder Frauen mit jeglichen Körpermerkmale und -figuren eine Plattform.

Um auf ihre Arbeit aufmerksam zu machen, platziert Damm ihre beiden Werke bewusst an öffentlichen Orten wie Bushaltestellen, Wiesen und Bahnhöfen (Abb. 3). An diesen Standorten könnten auch Werbeplakate von großen Unternehmen denselben Platz einnehmen. Die Werbestrategien dieser Unternehmen beeinflussen uns und auch unsere Sicht. Sie bestimmen nicht nur welcher Beauty Trend momentan angesagt ist, sondern tragen auch zur Konstruktion von Schönheitsidealen bei. Damm möchte den Prozess der Entwicklung dieses Themas, der in der Gesellschaft passiert, verdeutlichen. Sie versucht ein eigenes Konzept zu den Themen Bodyshaming, Body Positivity und Werbung zu entwickeln. Ihre Idee ist es, ein Statement zu setzen und Überschneidungen der drei Themen herzustellen. Dass sowohl Werbung als auch Kunst – je nach Platzierung – eine andere Bedeutung erhält, verdeutlicht Damm durch die Platzierung ihrer Arbeiten an verschiedenen Orten.

Kürzlich erweiterte die Künstlerin die Serie um ein weiteres Werk (Abb. 4), auf welchem eine neue Frauenfigur in Frontansicht zu erkennen ist. Auch dieses Model trägt einen terracotta-farbenen Bikini. Bei diesem Werk steht jedoch nicht der Körper im Vordergrund, sondern der Hashtag *#nobodyshaming*, welcher sich diagonal von der linken Bildhälfte in die rechte Ecke zieht. Zudem sind die Maße des Bildes auffällig: Es handelt sich um die Größe eines Smartphonebildschirms, denn die meisten Konsument:innen von Werbung schauen sich diese auf ihren Mobilgeräten an. Darüber hinaus findet das sogenannte Bodyshaming häufig in sozialen Netzwerken wie Instagram und Facebook statt. Beide Plattformen sind auf den meisten Smartphones von Jugendlichen zu finden. Um ihre Arbeit abzuschließen, klebte Damm, angeregt von der Startseite der Website *Aya Label*, die zwei Schriftzüge „The Journal“ und „The Shop“ auf ihre Werke. Sie nutzte dafür schwarzes Klebeband anstatt Farbe, damit weiterhin die Möglichkeit besteht an der Arbeit Veränderung vorzunehmen – um etwa den nächsten Hashtag anzubringen.

**Jasmin Awale und Sophie Michel**



ANNIKA BERTEN LOTTE BERGMANN NIJOLE SCHAFFMEISTER ANNIKA BERTEN LOTTE BERGMANN NIJOLE SCHAFFMEISTER



**„BONNE“ NIWINT PLATZ**



*und täglich grüßt* ist der Titel einer skulptural-malerischen Installationsreihe von Nijole Schaffmeister. Den Arbeiten ging die Anfertigung dreier Ausschnitte aus PVC-Boden voraus, welche Schaffmeister sowohl mit Acryllack als auch mit Harzlack lackierte. Die Ausschnitte sind jeweils etwa drei Meter lang und zwei Meter breit und verfügen über eine glatte, schwarz glänzende Oberfläche, welche leicht reflektiert. Die Form der Ausschnitte erinnert an eine Kidneybohne. Nach der Fertigstellung dieser Formen platzierte Schaffmeister diese temporär in der Siegener Innenstadt. Die jeweilige Szenerie wurde mit Fotos aus verschiedenen Blickwinkeln von ihr dokumentiert (Abb. 4).

Ein entscheidender Faktor ist hier die Mobilität des Werks. Dadurch, dass die Künstlerin die „Bohne“ immer wieder in unterschiedlichen Situationen neu platziert, bemalt Sie nicht nur zunächst die Ausschnitte selbst, sondern auch die Siegener Innenstadt. Zudem ist die Platzierung der Bohnenform spontan und die Wirkung ortsabhängig. Sobald die Arbeit auf einen öffentlichen Platz gelegt wird, kommuniziert sie mit den Gebäuden und dem Stadtbild. Der Ort, welcher den meisten Betrachter:innen bekannt ist, wird durch die Installation verändert. Das gewohnte, alltägliche Stadtbild wird durch das neue, andersartige Objekt aufgelöst und bietet die Chance für neue Beobachtungen und Perspektiven. Die Künstlerin greift nicht nur auf diese Art und Weise in die Siegener Stadtlandschaft ein, sondern erweitert sie, um einen neuen Beobachtungsmoment zu schaffen. Die dunkle Farbigkeit der Form, die auch Tiefe suggeriert, sorgt dafür, dass die Installation in einigen Arrangements zunächst weniger auffällt, auf den zweiten Blick jedoch Anlass zum Grübeln bietet.

Abb. 1-5: **Nijole Schaffmeister**, *ohne Titel*, 2021, Acryllack auf PVC-Boden, Installation, Serie *und täglich grüßt*.

Die Installation der Arbeit auf öffentlichen Flächen wie Bänken, hindert Passant:innen daran, diese zu nutzen. So nimmt sich die Arbeit ihren Platz und kann durch ihre Dominanz auf Menschen, deren Platz sie eingenommen hat, einschüchternd wirken. Dadurch, dass die Form sich ihrer Umgebung anschmiegt, stellt sie gleichzeitig an sich kein Hindernis dar. Lediglich die Optik und Präsenz ihrer Identität, vereinnahmt in dieser Situation den öffentlichen Raum (Abb. 2). Wenn die Bohne Platz auf den Treppen am Siegufer oder der Nikolaikirche belegt, wirkt sie, als wäre sie in Bewegung. So wirkt die Installation fast flüssig, als würde sich die Arbeit immer weiter ausbreiten bzw. die Treppe hinunterfließen. Die Form verschmilzt kontrastreich mit der Struktur und den Treppen der Stadt. Zudem lässt sie, trotz ihrer schwarzen Farbigkeit, kein Gefühl der Trauer zurück. Sie nimmt sich ihren Raum und wird dadurch zu einem dominanten Teil dieser Szenerie (Abb.1). Teil der Arbeit sind so auch die Reaktionen der Personen, die in der Stadt das erste Mal auf die öffentliche Installation treffen. Während einige einfach über die Arbeit hinweg gingen, blieben andere stehen und fragten sich, was sie dort gerade betrachten. Dieses Irritationsmoment geht einher mit der generischen Form der Bohne, die durch Form und Haptik fremd und unergründlich erscheint (Abb. 5).

Schaffmeister schafft durch verschiedene Variationen ihrer Arbeit eine immer wiederkehrende, neue Beobachtungssituation. Schaffmeisters Arbeit ist als natürliche Fortsetzung ihrer bisherigen künstlerischen Laufbahn zu verstehen. Die „generische Bohnenform“ wie sie selbst sagt, taucht seit Jahren immer wieder in ihren Arbeiten auf. Trotz ihrer Unergründlichkeit ist die Form der Bohne keineswegs ein Zufall, sondern ein bewusst gewählter Ausdruck. Sie funktioniert als Zeichen ohne definierte Bedeutung. Sie installierte ihre Arbeit auf jeglichen Oberflächen, welche hier in der Siegener Innenstadt zu finden sind. Auf dem Boden, auf einer Bank und mal auf einem Zaun. Je nach platziertem Ort, erhält die Installation eine andere Identität.

Ebenso wahllos wie die Form anmutet ist auch der Ort, an dem diese platziert wird. Jeder neue Ort nimmt die „Bohne“ in sich auf. Diese immer wiederkehrende Handlung referiert auch zu dem Titel dieser Werkserie *und täglich grüßt*. Obwohl die Form selbst immer dieselbe ist, ist die Wirkung und ihre Atmosphäre, die die „Bohne“ zurücklässt, je nach Ort, immer eine andere. Mal ist sie dominant, mal flüssig, mal ausbreitend. Der Ort und Platz an dem sie platziert ist, bestimmt also über Gestalt und Wirkung und somit über die Identität der „Bohne“.

In der hier gezeigten Installation wirkt die Form völlig schwerelos. Schaffmeister platziert die Form auf einer Absperrung und erzeugt dadurch eine vollkommen neu anmutende skulpturale Wirkung. Die flache Fläche schmiegt sich ihrer Umgebung an und übernimmt dadurch stellenweise deren Form. Der einst flache Ausschnitt transformiert sich zu einem schwebenden Objekt. Durch die Ketten erhält die Bohne wellenartige Züge und verlässt ihre Zweidimensionalität (Abb. 3).

**Lotte Bergmann und Annika Berten**





Abb. 1-5: **Nijole Schaffmeister**, *ohne Titel*, 2021, Acryllack auf PVC-Boden, Installation, Serie *und täglich grüßt*.





Das Werk *Siegen o.T.* zum Thema „public painting“ scheint auf den ersten Blick nicht viel mit einem klassischen *painting*, also Malerei, gemein zu haben. Für Irritation sorgt nicht nur das digitale Format, sondern auch der digitale Akt der Signatur. Letzterer erweckt den Anschein, als würde sich der Künstler durch den Maler Yves Klein inspirieren lassen, welcher anfangs seiner Schaffensperiode sein „erstes unendliches und immaterielles Gemälde am Strand von Nizza liegend [schuf], indem er den blauen mediterranen Himmel signierte und zu seinem ersten und größten ‚Monochrom‘ erklärte.“<sup>1</sup> Während Yves Klein durch einen Akt der Signatur – vielleicht im Größenwahn – den Himmel selbst zu seinem eigenen Kunstwerk erklärte, setzt der Künstler, welcher anonym bleiben möchte, in diesem Werk seine Signatur auf eine interaktive Landkarte: für jeden zugänglich und einsehbar (Abb. 1). Will der Künstler durch diese simple malerische Geste die Karte als imaginäre Erweiterung des öffentlichen Raums – ebenfalls im Größenwahn – zu seinem Kunstwerk machen?

Den Schwerpunkt dieser Arbeit legt der Künstler jedoch nicht auf monochrome Malerei wie es bei Klein der Fall ist, sondern irritiert stattdessen mit einem neuen Aspekt: Die Signatur in Form von Markierungen, kleinen, auf der Karte eingetragenen Punkten, welche in ihrer Gesamtheit die Form des Buchstaben „F“ ergeben. Diese Markierung setzt der Künstler in neun Ortspunkten auf eine interaktive Karte von Siegen (Abb. 1). Hierfür nutzt er die über das Internet zugängliche Plattform Open Street Map.<sup>2</sup>

Durch seine Markierungen auf der Karte, als imaginäre Referenz zu real existierenden Orten, setzt der Künstler gleichzeitig eine Referenz zur Welt als öffentliche Sphäre. Offen bleibt jedoch, inwiefern sich der Aspekt von Öffentlichkeit auf die interaktive Karte von Siegen übertragen lässt. In der Fachliteratur wird die Öffentlichkeit unter anderem als eine für alle Bürger:innen offene gesellschaftspolitische Sphäre beschrieben, in der Gruppen und Individuen politische und soziale Angelegenheiten – welche sie interessieren – kritisch diskutieren können.<sup>3</sup> Diesbezüglich scheint sich doch vor allem auch das Web 2.0 in einem gewissen Maß als Öffentlichkeit zu erweisen, da das Internet unter anderem als Raum der öffentlichen Diskussion bekannt ist. Durch das Werk wird jedoch ein anderer Aspekt von Öffentlichkeit der Open Street Map betont: So sind die interaktive Landkarte und die Signatur als Markierung der Orte im Gegensatz zum realen Raum und zur Referenz der fiktiven Punkte auf der Karte für jeden zugänglich und einsehbar – egal, von wo auf der Welt man auf die Karte zugreift – es wird lediglich ein Internetzugang benötigt. Die Verwendung der interaktiven Landkarte im Web 2.0 auf Open Street Map stellt somit einen wichtigen (doppelten) Bezug zur Öffentlichkeit her: Die Zugänglichkeit der interaktiven Karte einerseits und die Referenzpunkte der auf der Karte markierten Orte andererseits.

Die Setzung der Signatur auf der Karte in Form von Markierungen stellt die Funktion eben dieser Markierung infrage: Sie scheinen aller Offensichtlichkeit nach auf etwas im realen Raum zu verweisen, doch tun sie das wirklich? Eine Antwort auf diese Frage lässt sich scheinbar nur durch das Aufsuchen der Orte finden, andernfalls bleibt im Werk eine Rätselhaftigkeit enthalten. Ob sich diese inhaltliche Komponente der Markierung als Bezug zu etwas Wirklichem bzw. als Verweis auf etwas in der Realität auch ausklammern lässt und die Markierungen diesen Akt als reine Signatur einer Karte überstehen, hängt somit insofern signifikant von den Betrachter:innen ab, als dass diese Frage nur durch deren Aktivität – das Aufsuchen der markierten Orte – gelöst werden kann. Das Werk selbst gibt auf diese Frage keine Antwort.

Diese scheinbar auf der Hand liegende Relation zwischen Karte und Umwelt, zwischen Markierung und spezifischem Ort wird durch den Künstler und seine digitale Signatur auf die Probe gestellt und fordert die Betrachter:innen heraus, das Verhältnis von Signifikat und Signifikant neu zu überdenken.

#### Lorena Biecker und Carolina Jusic

<sup>1</sup> Angela Schneider, „Kosmos - Geist - Sensibilität. Wassily Kandinsky und Yves Klein“, in: *Das XX. Jahrhundert. Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland*, hg. von Almut Otto, Ausst.-Kat. Neue Nationalgalerie, Berlin; Altes Museum, Berlin; Hamburger Bahnhof, Berlin, Berlin 1999, S. 243.

<sup>2</sup> Die Karte auf Open Street Map ist über folgenden Link zugänglich: [http://umap.openstreetmap.fr/de/map/public-painting-siegen\\_602977#14/50.8784/8.0202](http://umap.openstreetmap.fr/de/map/public-painting-siegen_602977#14/50.8784/8.0202)

<sup>3</sup> Vgl. Carsten Lenz und Nicole Ruchlack, „Öffentlichkeit“, in: *Kleines Politik-Lexikon*, München, Wien 2001, S. 158.

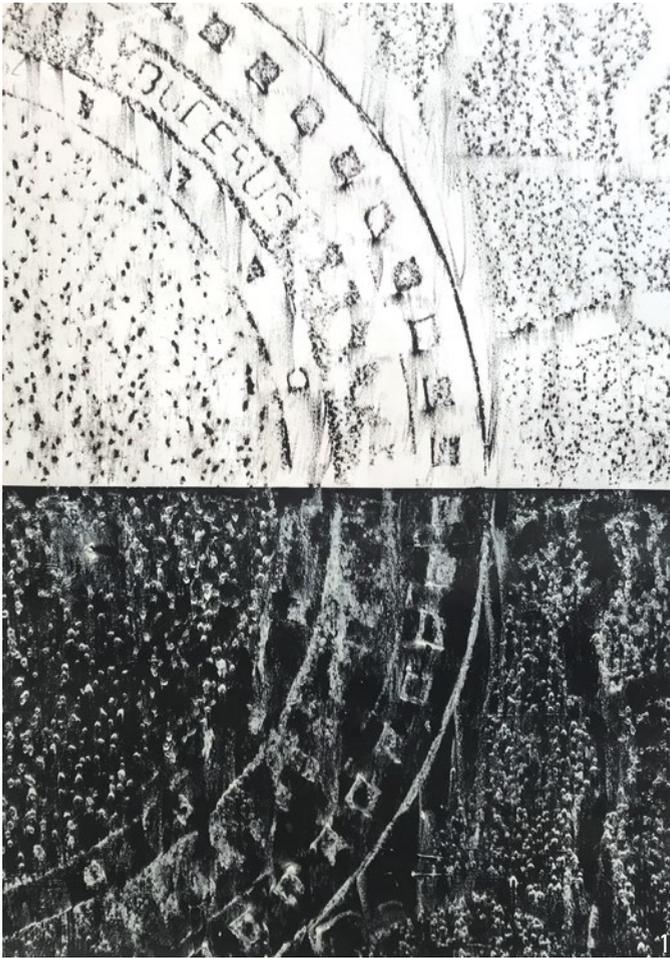
500 m  
1000 ft

K 9



Abb. 1: Anonym, Siegen o.T., 2021, Screenshot einer Webseite.

„Lassen Sie [...] Ihre mit dem Bleistift bewaffnete Hand die Schnittfläche zwischen der persönlichen Intuition und der sogenannten realen Welt abtasten. Registrieren Sie alle Glätten und Unebenheiten [...] und Sie erhalten somit die köstlichsten Tafeln für eine oder tausend Naturgeschichten.“<sup>1</sup>



# WALEREI JENSEITS DER WALEREI

Auch wenn die Kunstwerke von Lea Segieth und Max Ernst nicht unterschiedlicher sein könnten, besteht in der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Technik Frottage in Kombination mit verschiedenen Naturmotiven eine Verbindung. Mittels der Druckreibetechnik evoziert Segieth auf dem Papier einen Abdruck der Textur von Objekten, die in der Natur vorzufinden sind. ‚Natur‘ bedeutet in diesem Zusammenhang die durch den Menschen beeinflusste und transformierte Umgebung, die von nahezu völlig naturbelassenen Wegen über Sitzbänke bis hin zu gepflastertem Untergrund mit Kanaldeckel, dem Inbegriff menschlicher Zivilisation, führt.

Ebenso deutet der Begriff ‚Natur‘ auf die Materialität der jeweiligen Motive hin, sodass sich Stein, Holz und Eisen als Naturstoffe indirekt im Werk wiederfinden. Indem Segieth Texturen ihres alltäglichen Spaziergangs in ihre Werkserie miteinfließen lässt, löst sie einzelne Gegenstände nicht nur unmittelbar aus ihrer Umgebung und gebräuchlichen Funktion heraus, sondern erhebt den Alltag förmlich zur Kunst. Durch die Frottage wird den Objekten so der kontextuelle Rahmen genommen. In Analogie zu Max Ernst erschafft die Künstlerin ihre eigene *histoire naturelle* und erzählt auf eine neue, grafisch-geometrische Art und Weise die Geschichte eines Teilabschnitts ihres Alltags, der Natur. Die Kunstwerke spiegeln in diesem Kontext den Prozess der Motivfindung und Umsetzung, die persönliche Erfahrung der Künstlerin, wider. Dabei gleicht der künstlerische Prozess einem Eigenerlebnis. Was bei der Bildbetrachtung nur visuell abgetastet werden kann, erfährt die Künstlerin mit all ihren Sinnen und fühlt vor allem die Haptik, Struktur und Textur, die als Muster auf dem Papier zurückbleibt. Den Kunstwerken geht somit eine Interaktion mit der Umgebung voraus, ein Balanceakt zwischen haptischer und taktiler Wahrnehmung während des künstlerischen Prozesses. Segieth ist damit weniger Schöpferin der abgebildeten Motive als Teil der Bildproduktion. Ihre Rolle kongruiert mit einer Dialektik von Aktivität und Passivität und reduziert den Eigenanteil und aktiven Part auf eine nahezu rein reproduzierende Tätigkeit.

Mit der Bildentstehung geht eine Konservierung der dreidimensionalen Objekte auf einer zweidimensionalen Ebene einher, zwar sieht der Betrachter nicht die gewohnte Naturwiedergabe, der Abdruck ist aber dennoch naturgetreu. Bei der Bildproduktion kommen sich das Motiv, die Umgebung, Materialien und Künstlerin so nah wie nur möglich und bringen mittels der Reibetechnik eine durch die ‚Natur‘ bereits festgelegte, strukturreiche Malerei hervor. Die reine Reproduktion wird durch grafische Elemente und farbliche Kontraste aufgebrochen, die die Wirkung der Frottage nochmals verstärken. Darin kommt die Parallelität zwischen der angewendeten Druckreibetechnik und der von der Künstlerin überwiegend genutzten Druckgrafik zum Ausdruck, sodass sich die Werkserie nahtlos in Segieths Œuvre einfügt.

Mit ihren Arbeiten stellt die Künstlerin den Eigenanteil des:der Kunstschaffenden am Kunstwerk in Frage.

Zum einen setzt sie das eigene Empfinden und bewusste, aktive Momente der haptischen Wahrnehmung in Relation zur reproduzierenden Tätigkeit. Zum anderen stellt sie der gewonnenen Textur als zentrales Bildelement geometrische Formen, die zum Teil bereits in den frottierten Strukturen erkennbar sind, gegenüber. Indem Segieth solche Spannungsverhältnisse hinsichtlich der Wahrnehmung und Gestaltung des Motivs erzeugt, ist die Präsenz der Künstlerin während des Schaffensprozesses durchaus fassbar.

Deutlich wird, dass Frottage eine subjektive Technik des Erlebens ist, die das Eigenerlebnis und die Reflexion über die Bildmittel während der Reproduktion in den Vordergrund stellt. Der im Eigenerlebnis mit eingeschlossene bildgebende Prozess offenbart einen Abdruck, der ein anderes Verhältnis zur Materialität und Realität aufweist als etwa naturalistische Malerei.

Durch den direkten Kontakt mit der Oberfläche und das Durchreiben der Strukturen überträgt Segieth einen Gegenstand auf Papier, was zwar nicht dem Begriff des Naturalismus in der bildenden Kunst, aber nichtsdestoweniger einem naturgetreuen und gleichwohl realistischen Abbild entspricht. In ihrer Werkserie lässt sie die kopierten Oberflächenbeschaffenheiten dann für sich sprechen. Aus geschichtslosen Formen wird während der Bildentstehung eine Geschichte. Eine *histoire* des Alltags und der Erfahrungen der Künstlerin, eine *histoire* der verschiedenen Materialien, die durch das Druckreibeverfahren zur Bildsprache des Kunstwerkes werden. Vor allem ist es aber eine *histoire* der Balance zwischen dem direkten und aktiven sowie passiven Arbeiten während der Bildproduktion. Damit steht Segieth in der Tradition Max Ernsts, richtet den Fokus ihrer *histoire naturelle* aber auf eine grafische Interpretation von ‚Natur‘, beziehungsweise einer von und für Menschen veränderten Landschaft. Sie erzählt ihre ganz eigene (Natur-)Geschichte, die weniger im Bild als dem künstlerischen Schaffensprozess liegt. Malerei jenseits der Malerei würde Max Ernst dazu wohl sagen.

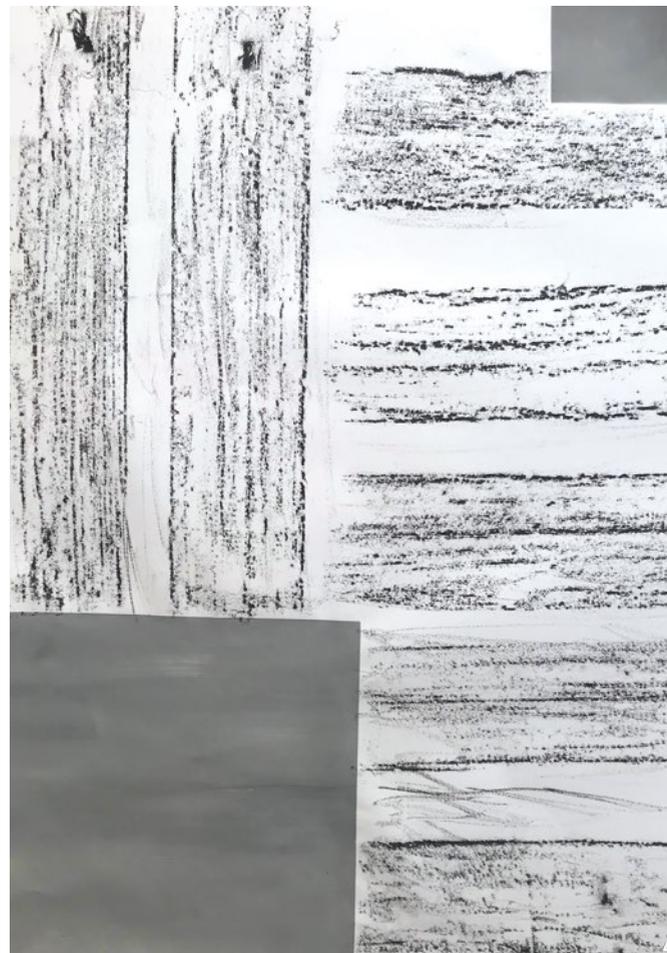
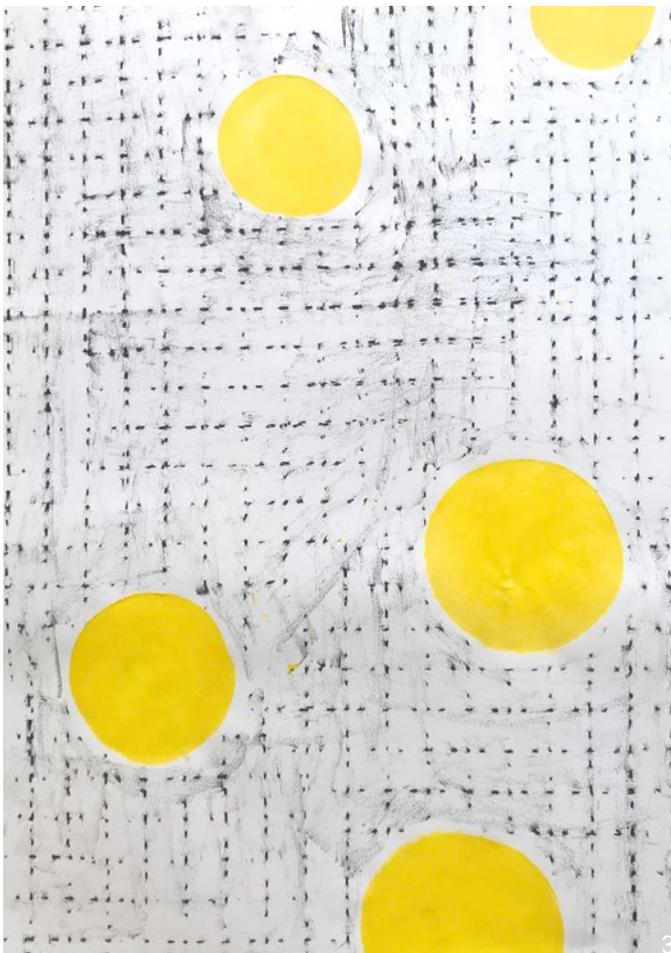
**Chiara Manon Bohn**



<sup>1</sup> Max Ernst zitiert nach: Franz Roh, „Max Ernst und der Surrealismus – sind sie noch aktuell?“, in: *Das Kunstwerk. Eine Zeitschrift über alle Gebiete der bildenden Kunst*, H. 4, Krefeld, 1956/57, S. 5.

Abb. 1-4: **Lea Segieth**, *ohne Titel*, 2021, Acryl und Wachsmalstift auf Papier, Frottage, 59,4 x 42 cm.

Abb. 5: **Lea Segieth**, fotografische Dokumentation, 2021.





Da in der Fotografie jeweils drei Reproduktionen auftauchen, die einen Abfalleimer jedoch lediglich vortäuschen, handelt es sich um ein Bild im Bild. Schon die Aufnahme der ersten Fotografie sowie der anschließende Ausdruck des Objektes vermindern den plastischen Gegenstand in eine zweidimensionale Wiedergabe dessen. Dadurch, dass davon erneut eine Fotografie angefertigt wird, wird die Reduzierung der Dimension nochmals gesteigert und auch der Vervielfältigungscharakter zugespitzt. Das Kunstwerk entwickelt sich zu einer Reproduktion der Reproduktion des Abfalleimers, sodass diese fotografisch wiedergebende und vervielfältigende Abfolge bildimmanent ist. Sie ist also im Bild eingeschlossen und bestimmt von innen heraus die (Außen-)Wirkung der Bilder mit. Mittels dieses Reproduktionsprozesses untergräbt die Künstlerin die Materialität und Funktion des Abfalleimers also gleich zweimal (Abb. 4).

Eine Interaktion mit dem Objekt ist bereits nach der ersten Fotografie ausgeschlossen. Thein amplifiziert diesen Vorgang jedoch mehrmals. Sie enthebt den Abfalleimer seinem ursprünglichen Kontext und praktischem Nutzen, versetzt einen starren Gegenstand im Bild in Bewegung und nutzt die Fotografie als Mittel zur Erzeugung eines surreal anmutenden Bildraums. Die Kunstwerke zeigen eine Dialektik aus Realitätsnähe und Künstlichkeit, sodass während der Bildbetrachtung Reales und Irreales miteinander verschwimmen und die Grenzen der Wirklichkeit ausgetestet werden. Prinzipiell fotografiert Thein eine reale Szene, in der Drucke eines Abfalleimers in den Bildausschnitt hineingehalten werden. Der Druck selbst simuliert jedoch zum Teil einen echten Abfalleimer und wird noch dazu auf unrealistische Weise im Bildraum verteilt, was für Betrachter:innen surreal erscheint und von dem gewohnten und erwarteten Bild des Gegenstandes abweicht. Ein Widerspruch in sich ist dabei, dass die Reproduktion des Abfalleimers im Grunde eine Nachahmung der Wirklichkeit ist.



Die Reproduktion wird hier somit durch eine zweidimensionale Wiedergabe eines dreidimensionalen Objekts und minderwertige Druckqualität zu einem künstlich erzeugten Produkt, das zugleich aber den Anspruch hat realitätsgetreu zu sein. Das Spannungsverhältnis zwischen Realem und Irrealem wird also weiterhin aufrechterhalten.

Die Fotografie gilt als Imitation der Wirklichkeit. Beim ersten Betrachten der Kunstwerke von Thein verlässt sich das Publikum daher auf den Realitätsanspruch der Fotografie. Doch nach Svenja Grosser ist „der Gleichung ‚Fotografie zeigt Realität‘ [...] spätestens in der Gegenwartskunst nicht mehr zu trauen“<sup>1</sup>, was Thein mit ihrer Arbeit belegt. Sie präsentiert ein Bild, in dem das Reproduktionsmittel Fotografie auf mehreren Ebenen Wirklichkeit und Inszenierung verschmelzen lässt. Surreal bleibt am Ende neben der Bildwirkung nur noch eins: Die Doppeldeutigkeit der Reproduktion.

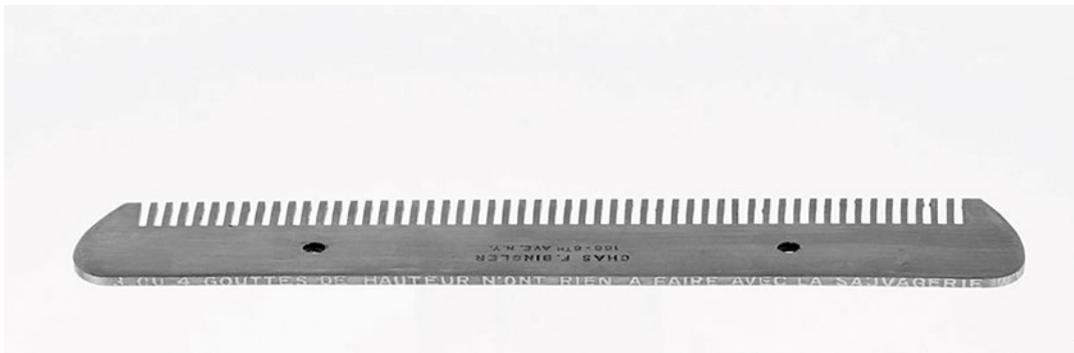
**Chiara Manon Bohn**

<sup>1</sup> Svenja Grosser, „Fotografie wie Malerei. Zwischen Wirklichkeit und Manipulation“, 25. März 2021, [blog.staedelmuseum.de](https://blog.staedelmuseum.de/fotografie-zwischen-wirklichkeit-und-manipulation/), <https://blog.staedelmuseum.de/fotografie-zwischen-wirklichkeit-und-manipulation/>

NIJOLE SCHAFFMEISTER JOHANNA DÖRR CAROLINA JUSIC NIJOLE SCHAFFMEISTER JOHANNA DÖRR CAROLINA



# PEINTURE TROUVÉE



1

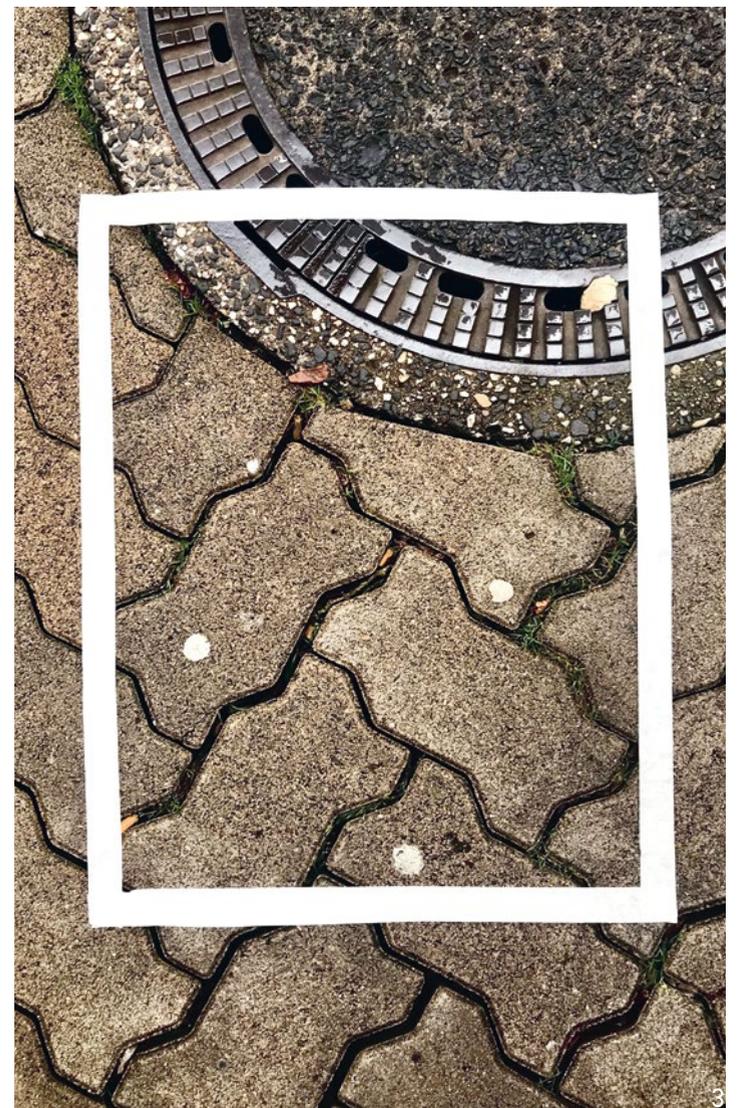


2

*Objet trouvé*, französisch für „gefundener Gegenstand“, bezeichnet einen Gebrauchs-, Alltags-, oder Naturgegenstand, der als Kunstwerk behandelt wird.<sup>1</sup> Das *Objet trouvé* wird dabei vom Künstler oder von der Künstlerin in einem Aneignungsprozess entfremdet, neu kontextualisiert und kombiniert und bietet so einen neuen Blick auf Alltägliches. Als wohl radikalster Einsatz von ebensolchen Gegenständen als Kunstwerke kann der von Marcel Duchamp bezeichnet werden. Duchamp stellt beispielsweise einen Hundekamm aus und macht ihn auf diese Weise zum Kunstwerk (Abb. 1).

In der Betrachtung von Carolina Jusics Arbeit lassen sich ähnliche Anzeichen der Aneignung von Dagewesenem erkennen. Aufmerksam bewegt sie sich durch die Stadt und findet Malerei. Festgetretene Kaugummis auf dem Asphalt und achtlos weggeworfene Zigarettenstummel rücken hier ebenso ins Zentrum der Aufmerksamkeit wie weißer Vogelkot und andere, kaum zuzuordnende Flecken. Diese Spuren urbanen Lebens in der Großstadt, diese Hinterlassenschaften von Passant:innen und Stadtbewohner:innen, werden von Carolina Jusic nicht nur entdeckt, sondern annektiert.

Jusic wählt einen Ausschnitt und setzt mit Klebeband einen Rahmen um das Motiv auf dem Boden. Durch die Rahmung deklariert sie die zufälligen Spuren auf dem Boden zu Malerei und macht sie damit zu ihrem Kunstwerk. Anhand von Fotos werden die entstehenden Werke zusätzlich dokumentiert, da die geklebte Rahmung dem städtischen Leben ebenso ausgesetzt ist, wie der Boden selbst. Diese wird für eine Weile Teil des Ortes – so wie die festgetretenen Kaugummis auch – bis sie aufgrund der Umwelteinflüsse um sie herum wieder verschwindet. Die Künstlerin realisiert somit eine temporäre Verwandlung des Stadtbodens zur künstlerischen Arbeit.



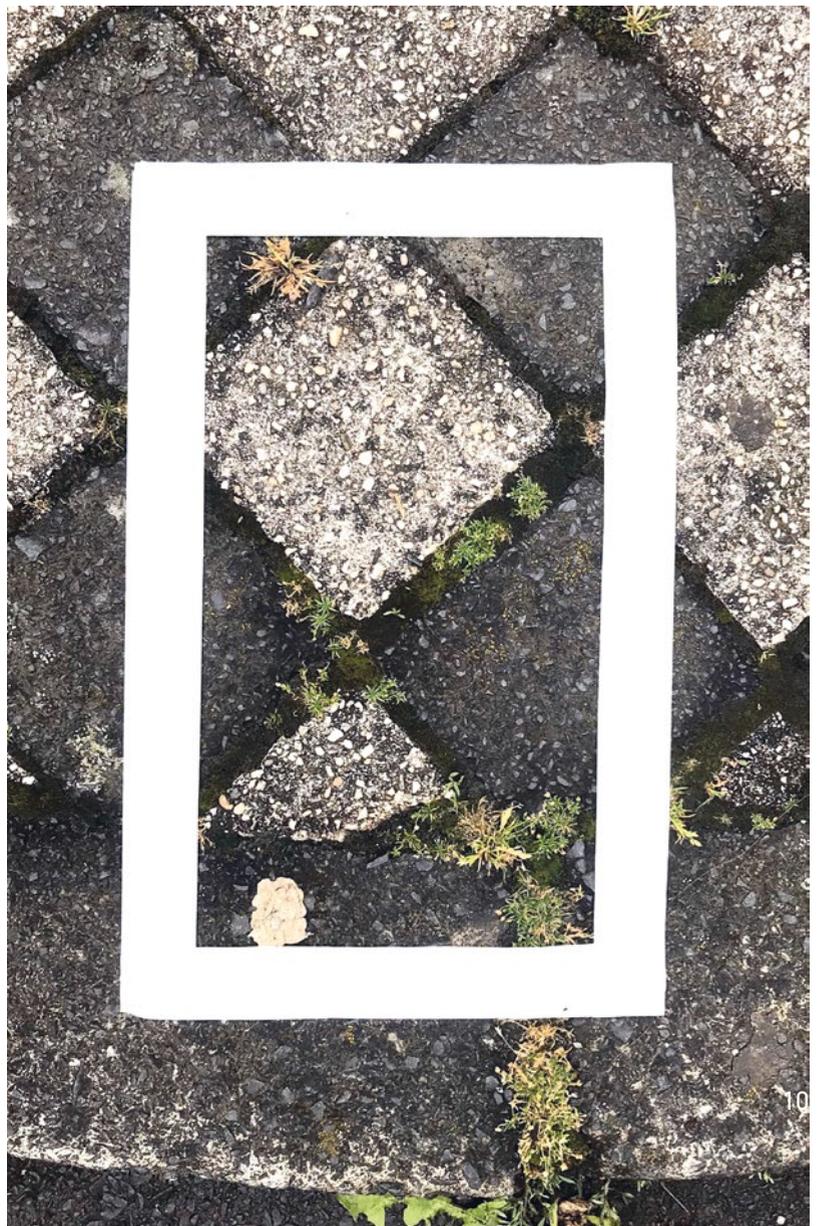
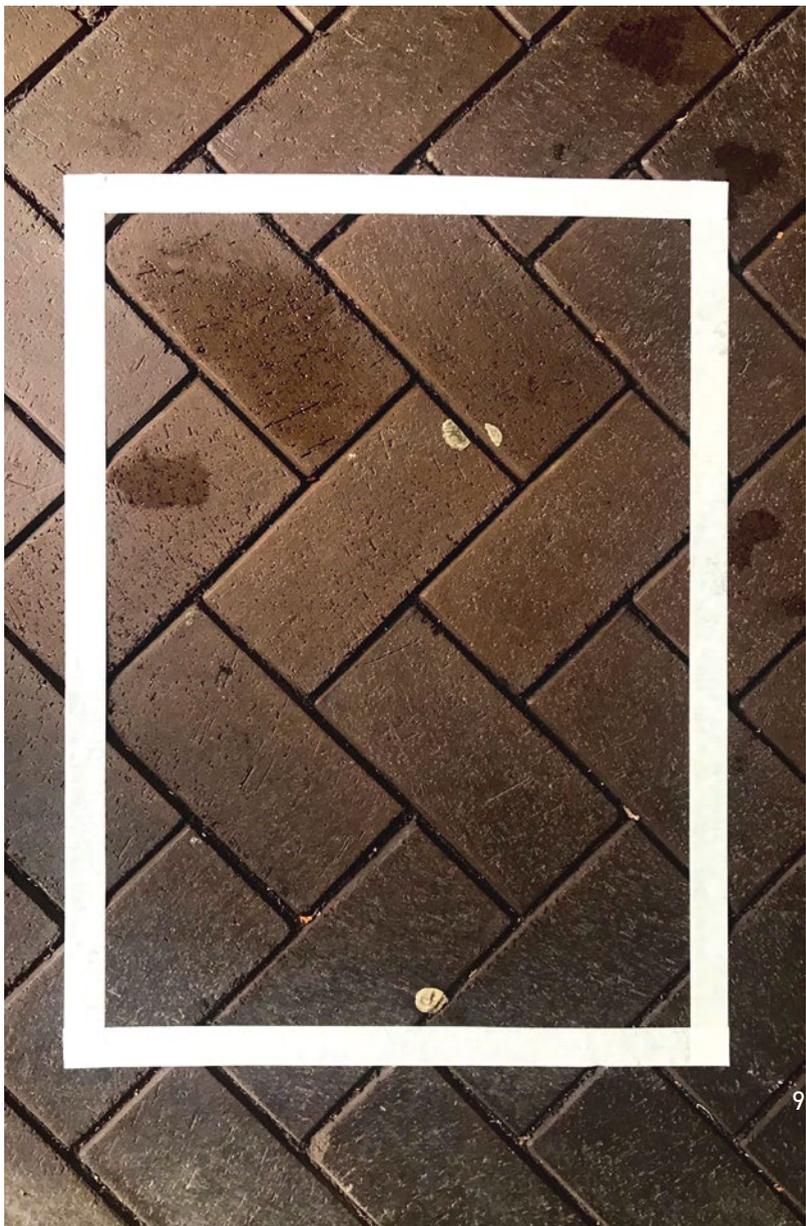
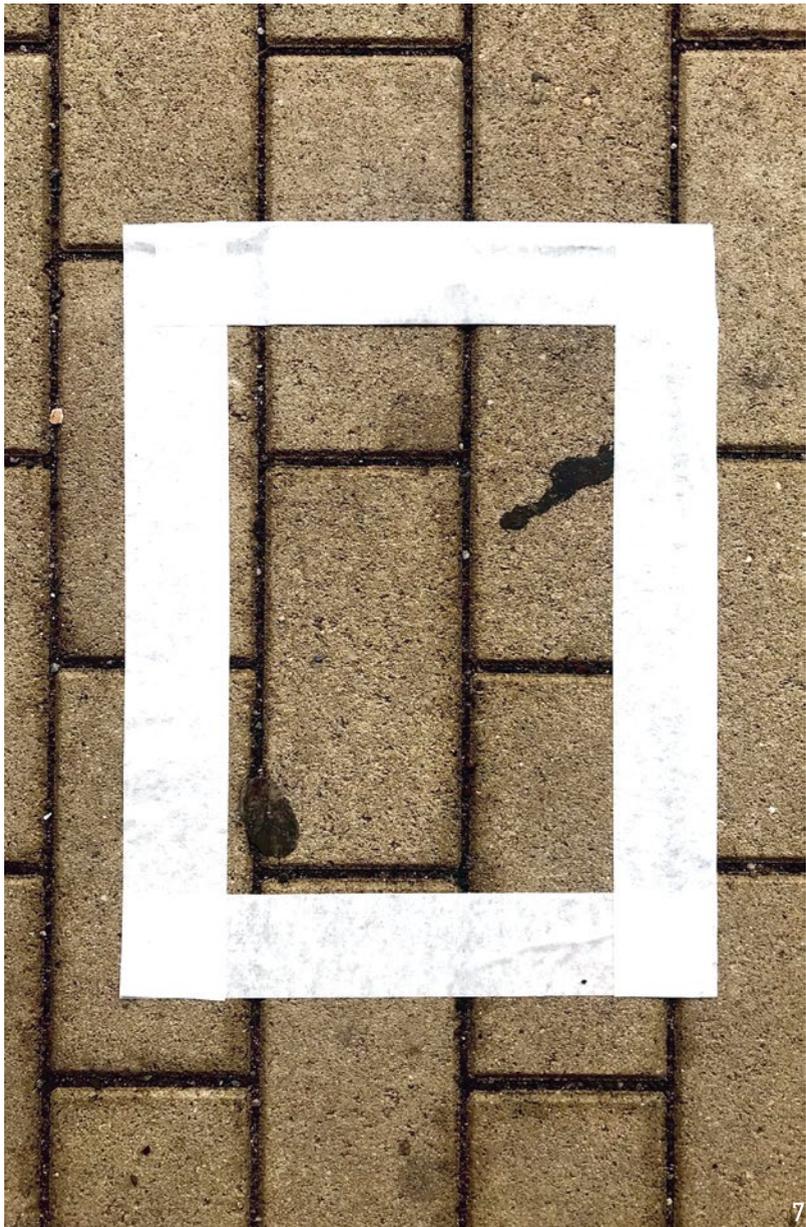
3

Abb. 1: Marcel Duchamp, *Kamm*, 1916, Hundekamm, Maße unbekannt.

Abb. 2: Valie Export, *Körperkonfigurationen; Theseustempel (Stufen)*, 1982, Schwarz-Weiß-Fotografie.

Abb. 3-10: **Carolina Jusic**, *ohne Titel*, 2021, Installationsansicht.





# KONTAKTLOSE CONNECTION



Als Weg, um mit der Frustration der coronabedingten Restriktionen umzugehen, hat die Künstlerin Friederike Klein sich in ihrer zeichnerischen Arbeit mit dem Format der Videokonferenz auseinandergesetzt. Bei dem Werk handelt es sich um ein DIN A4-Skizzenbuch mit schwarzem Einband aus Papier, in dem sich meist je Seite zwei bis drei gerahmte Skizzen befinden. Diese sind vertikal untereinander angeordnet, ohne jedoch bestimmte Abstände zueinander einzuhalten. Teilweise beanspruchen einzelne Bilder auch beide Seiten oder es liegt eine Reihe kleinerer Zeichnungen über einem großen Hauptmotiv. Hierfür steht als Beispiel die Darstellung eines Raumes, in dem um einen kleinen Tisch mit Getränken sechs Personen sitzen, eine Person steht, alle tragen Masken (Abb. 3). Im Hintergrund sind Zitate aus der Videokonferenz zu sehen. Einige Doppelseiten sind mit neun oder zwölf Skizzen, ähnlich angeordnet wie in einem Comic, gestaltet. Der Eindruck, dass die Künstlerin durch Comics inspiriert wird, wird auch durch einzelne Zitate der dargestellten Personen im Bildhintergrund, beziehungsweise in separaten Bildern verstärkt. Sie zeichnet die porträthaft dargestellten Personen mit dem Brushpen gefüllt mit schwarzer Tusche auf weißem Grund. Die Skizzen haben einen aktuellen Bezug, da sie während der Pandemie beziehungsweise dem damit verbundenen Lockdown im Jahr 2021 entstanden sind. Seminare und Vorlesungen, die Klein normalerweise in Präsenz besucht, waren nicht mehr möglich und mussten als Videokonferenz, hier als Zoomsitzung, stattfinden. So entstand auch die teilweise kachelförmige Anordnung der Bilder.



Ihre Vorgehensweise ist dadurch gekennzeichnet, dass sie meist die erste Person zeichnet und dann in der Reihenfolge, in der Personen auf dem Bildschirm zu sehen sind, weiterarbeitet. Da sie oft an Sitzungen mit wenigen Teilnehmer:innen teilnimmt, kann es auch vorkommen, dass eine Person öfter erscheint. Oft werden mit einigen Pinselstrichen Personen skizziert. Manchmal fängt sie aber mit denjenigen an, die durch Besonderheiten wie das Ausführen einer Tätigkeit, z.B. Malen während der Sitzung, auffallen. Es kann aber auch sein, dass der Hintergrund für die Künstlerin so interessant ist, dass sie ihn dann mit einer Person verbindet. Das kann die Bücherwand sein, die auf den Status oder das Interesse der Person hinweist.

2

Abb. 1-7: **Friederike Klein, ohne Titel**, 2021, Brushpen auf Papier.



Wenn wir uns mit der einzelnen Zeichnung beschäftigen, ist am Pinselstrich zu erkennen, dass sie sehr schnell arbeitet, was natürlich auch dem Setting der Zoomsitzung geschuldet ist. Ihr Duktus ist expressiv. Ihr Zeichenstil ist inspiriert von Comics und Mangas. Ähnlich wie bei Comics spielt die Vereinfachung und das Festhalten bestimmter Bewegungen und Posen eine Rolle. Die Personen sind meist der Situation, nämlich der einer Zoomsitzung, entsprechend ernst, aufmerksam und konzentriert festgehalten, nur auf wenigen Skizzen ist ein Arm zu sehen, der z.B. einen Kopf stützt. Die Gesichter sind eher starr, wie eingefroren, ohne ein Lächeln, mit wenig Mimik. Womöglich desillusioniert von der gegenwärtigen Pandemie, wie die Künstlerin für sich selbst konstatiert. Der Hintergrund erscheint unbedeutend, ist weder perspektivisch noch detailliert ausgeführt. Die Einrichtung eines Zimmers oder Raumes mit Pflanzen, Büchern, Möbelstücken, Fenstern oder Türen ist nur schemenhaft, ausgeführt mit einigen Pinselstrichen, zu erkennen. Auf einigen Zeichnungen sind im Hintergrund Zitate der Dargestellten überdimensional und nur in Satzfragmenten lesbar eingefügt, wodurch zwischen Schrift und Porträt ein Spannungsfeld entsteht. Wir als Betrachter:innen werden dazu angeregt, uns zu fragen, welche Bedeutung sie haben. Einige Bilder sind nur mit Vor- und Nachnamen in Weiß auf schwarzem Grund ausgeführt, sodass einzelne Teilnehmer:innen der Zoomsitzung, wenn auch nur dem Namen nach, aus der Anonymität herausgeholt werden.



Die Arbeit von Klein hat sich mit dem abstrakten öffentlichen Raum der Zoomsitzungen auseinandergesetzt. Über Zoomsitzungen finden nun seit 2020 Meetings und Seminare statt. So wurden die Zoomsitzungsräume zu einem abstrakten Raum unserer Zeit, einer in dem wir der Öffentlichkeit begegnen und so ein ungewohnter Part der digitalen Öffentlichkeit sind, aber dennoch in unseren persönlichen und privaten vier Wänden sind. So ist nicht mehr eindeutig erkennbar, wo die Öffentlichkeit beginnt und wo sie endet. Die Zeichnungen sind ein Weg, um mit dieser Ambiguität, dieser Lebenssituation mit der Pandemie, zu spielen und auch um empfundenen Frust dieser Lage abzubauen. In Kleins Arbeit werden wir mit in die Zoomsitzungen hereingezogen, als wären wir selbst ein Part davon. Wir werden von den Individuen, die gezeichnet worden sind, gelegentlich direkt angesehen. Zitate der Meetings involvieren bruchstückartig bereits erlebte Momente. Diese Zoommeetings zusammen mit der Zeit, die sie repräsentieren, sind nun so zeichnerisch festgehalten.

**Jennifer Fischer und Jutta Funke-Heuser**

Abb. 1-7: **Friederike Klein**, *ohne Titel*, 2021, Brushpen auf Papier.



6



7

# EIN TREFFEN TROTZT CORONA



Durch die Pandemie haben wir erfahren wie es ist in einer Zeit leben zu müssen, die geprägt von Unsicherheiten und schwankenden Restriktionen ist. Heute ist die Situation noch entspannt und fast regelfrei und morgen gibt es plötzlich Einschränkungen wie z.B. die Ausgangssperren oder Kontaktbeschränkungen, die eingehalten werden müssen. Zahlreiche Menschen beschwerten sich über dieses chaotische Hin und Her und sehnen sich nach einer Zeit, in der die Pandemie für den öffentlichen Raum nicht mehr relevant ist. Viele träumen davon, sich wieder in Gruppen treffen zu können, in den Urlaub zu fahren oder ins Kino zu gehen. Das trifft auch auf Künstlerin Jennifer Fischer zu. Sie vermisst es aber auch Menschengruppen bei solchen Aktivitäten malen zu können. Mithilfe ihrer Kunst versucht sie, ihrem Wunsch einen Schritt näher zu kommen.

Fischer arbeitet in ihrem Werk mit Öl auf einer 60 x 90 cm großen Leinwand. Die Ölfarbe ist für Fischer ein vertrautes Material, mit dem sie auch an ihren vorläufigen Werken gearbeitet hat. Ihre übliche Herangehensweise ist, ihr Sujet oder Motiv *in situ* vorher zu skizzieren und zu fotografieren, die Resultate mit in ihr Atelier zu nehmen und dort anhand der Skizzen und Fotos ihr Bild in einem langwierigen Prozess auf die Leinwand zu übersetzen. Im Fall dieses Werks arbeitet sie etwas anders. Sie erstellt verschiedene fotografische Situationen und verbindet sie in ihrer Malerei zu einer Szene.

Auf dem fertigen Bild ist eine Szene in einem öffentlichen Raum zu sehen. Eine Gruppe von Menschen sitzt auf einer halbkreisförmigen grellgelben Bank. Das Bild wird in der Mitte vertikal von einem Laternenmast mit der gleichen Farbgebung getrennt. Die Menschen nehmen verschiedene Sitzhaltungen ein und tragen alle eine Mund- und Nasenschutzmaske.

Fischers Arbeit entsteht aus ihrem Wunsch sich wieder mit mehreren Personen im öffentlichen Raum treffen zu können. Aufgrund der Pandemie ist eine solche Situation nicht erlaubt und somit auch nicht real. Die Künstlerin versucht diese Szene in ihrer Malerei zu realisieren. Für ihr Werk wählt sie einen Ort, an dem sich üblicherweise Menschen aufhalten würden. Durch die Maßnahmen zum Infektionsschutz aber bleibt dieser leer. Um ihre Wunsch-situation von Gruppentreffen coronagerecht zu inszenieren, fotografiert sie ein Model an einem Sitzplatz. Der Sitzplatz und die Sitzhaltung des Modells werden nach jedem Foto gewechselt und geändert. Die entstandenen Fotos werden in ihrer Malerei zu einer einzigen Szene verbunden, in der mehrere Versionen des Modells eine Gruppe bilden. Fischer ist durch ihre bisherige künstlerische Praxis damit vertraut, Menschen und Gesichter zu analysieren und zu übersetzen. Auch in dieser Arbeit setzt sie sich mit Menschen und deren Gesichtern auseinander und schafft es, die Personen auf der Leinwand durch verschiedene Merkmale unterschiedlich aussehen zu lassen, auch wenn ihr nur ein einziges Model zur Verfügung stand und die abgebildeten Menschen eine Mund- und Nasenschutzmaske tragen.

Die von der Künstlerin gewählte Methode beeinflusst ihre Arbeitsweise und den Prozess, indem das inszenierte Einfrieren-lassen von Zeitfenstern die Situation verlangsamt, in der sich die Künstlerin befinden möchte. Dies hilft ihr dabei sich mit dem Prozess und dem Ergebnis ihrer Wunschhaltung auseinander zu setzen und diese zu internalisieren. Sie tastet sich in langwierigen Schritten an das Bild heran. Das Arbeiten mit der langsam trocknenden Ölfarbe verstärkt diesen Effekt und die Künstlerin erlangt noch mehr Zeit diesem Geschehnis näher zu kommen. Für sie ist das Malen mit Ölfarbe ein Ritual, bei dem sie langsam und mit einer konzentrierten und ruhigen Haltung arbeiten kann, anders als bei der Arbeit mit Acrylfarbe, diese schneller trocknet.

Auf dem entstehenden Bild sind die Umrisse der Personen und der Fensterrahmen im Hintergrund vorerst mit verdünnter Ölfarbe skizzenhaft zu sehen. Fischer fängt in ihren Arbeiten zunächst mit einer Skizze an, bei der sie die Ölfarbe mit Leinöl verdünnt. In den nächsten Schritten erarbeitet sie ihr Werk weiter im Detail. Dadurch, dass die Ölfarbe auf der Leinwand überwiegend nass bleibt, kann die Künstlerin die Farbe leicht auf der Leinwandfläche von einer Stelle zur nächsten verschieben, um ihr Bild zu bearbeiten oder zu korrigieren.

Durch die gewählte Arbeitsmethode entstehen Parallelen zwischen der langen Dauer des Malprozesses und der langen Dauer der Beschränkungen. Anders als bei der Freilichtmalerei, bei der es darum geht, einen kurzzeitigen Moment auf der Leinwand einzufangen, entwickelt Fischer ein Werk, bei dem das Augenmerk auf dem langwierigen Schaffensprozess liegt. Der Weg zum fertigen Bild ist der Künstlerin fast wichtiger als das Endprodukt.

**Claudia Holzmeister und Natalie Kowitz**



Abb. 1 **Jennifer Fischer**, *Treffpunkt*, 2021, Ölmalerei auf Leinwand, 60 x 90 cm.

Abb. 2-5 **Jennifer Fischer**, *Treffpunkt*, 2021, fotografische Dokumentation.



Besonders im ersten Teil, *S1 E1 Yellow*, tritt die Farbe durch die fehlende Präsenz einer übergeordneten, kreativen Instanz im Bildausschnitt als Hauptakteurin hervor. Die Abwesenheit der Künstlerin konfrontiert die Betrachtenden mit dem Spannungsmoment des Malerischen. Beinahe entsteht der Eindruck, es werde hier eine metaphysische Kraft bei der Kunstschaffung dokumentiert. Die Materialien, nämlich die weiße Kugel und die Farbe, verselbstständigen sich und agieren scheinbar völlig eigenmächtig. Wenn allerdings der Farbauftrag nicht durch die Hand der Künstlerin, sondern aus eigener Kraft geschieht, handelt es sich hierbei um ein malerisches Werk? Wie versteht sich die mit Klebeband markierte ‚Leinwand‘ im Verhältnis zum fertigen Bildausschnitt? Wie kann die Zufälligkeit der Farbexplosion mit der konventionellen Vorstellung von Malerei als auf einer Leinwand ausgeführte Pinselstriche vereinbart werden? Genau diese Spannung ist Ziel der Arbeit, die sich einer endgültigen Gattungszuordnung verweigert und viel mehr in ihrer Uneindeutigkeit aufgeht. Ob es sich nun um eine Performance mit Farbverwendung oder eben durch die anschließende Reinigung des Orts eine zeitlich gebundene Malerei handelt, bleibt gezielt unklar.

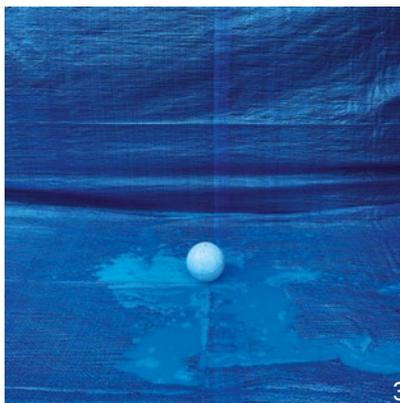
An eben dieser Zeitlichkeit wird ein zweiter Schwerpunkt der Serie sichtbar. Die Videos und einige wenige dokumentarische Fotos sind die einzigen Überreste, die Damla Akdemirs Arbeiten hinterlassen. Sowohl die Farbe als auch das Klebeband werden wieder vom Ort der Ausführung entfernt. Die dezidierte Rückkehr zum Ausgangszustand und die damit einhergehende zeitliche und örtliche Begrenzung der Werke betonen die Auseinandersetzung mit der Dokumentation und den Momenten der malerischen Handlung. Auch die Abstimmung der Farben aufeinander verstärkt die Lokalität der Arbeit. Durch die Videoaufnahme, die natürlich nicht nur dokumentarisch, sondern auch inszenatorisch funktioniert, wird der Moment über seine zeitliche Realität hinaus sichtbar gemacht und konserviert. Dabei stellt der Moment der Zerstörung (die Kugel wird gespalten) in *S1 E1 Yellow* gleichzeitig auch den der Entstehung (die Farbe verteilt sich auf dem Untergrund) dar. Hierbei werden außerdem der öffentliche Raum, in dem die Momente der Zerstörung und der Erschaffung stattfinden, und die ausschließlich digitale Existenz des Werks gegeneinander ausgespielt. Der Medienwechsel des Werks, vom zeitgebundenen Moment zur digitalen Aufnahme, wird zudem in gewisser Weise erneut vollzogen, da das Video in Printmedien wie diesem Magazin nur in einzelnen Frames angedeutet werden kann. Die inszenatorische Konstruktion und die zeitliche Lokalität kennzeichnen diese Serie als komplexe Kritik des Malerischen, denn sie hebt gezielt Axiome der Gattung aus und erforscht die Grenzen der Malereidefinition.

**Lina Maxeiner**

**S1 E1 YELLOW**



**S1 E2 BLUE**



**S1 E3 RED**





# ENTSCHEIDENLICH



Yasars Blick schweift innerhalb ihres Schaffens durch die sie umgebende Natur, in welcher sie nach Strukturen, Formen und Farben sucht. Ihre Arbeitsweise ist dabei frei von Routinen, vielmehr gibt sich die Künstlerin den Eindrücken des ländlichen Raumes hin, wobei die Wiedergabe der äußeren Eindrücke dabei auf unterschiedlichste Art und Weise erfolgt: Mal werden Strukturen direkt vor Ort in schnellen, abstrakten malerischen Gesten auf Papier oder Leinwand wiedergegeben und später weiter ausgearbeitet, ein anderes Mal findet bereits vor Ort eine länger anhaltende Auseinandersetzung mit der Szenerie statt und die Werke beginnen sich in Details zu verlieren (Abb. 1). Yasars künstlerische Freiheit, sich von jeglichen Routinen abzugrenzen, lässt sich auch in der Verwendung Ihrer Materialien erkennen: So bilden ebenso im öffentlichen Raum vorgefundene Objekte selbst den Maluntergrund für ein forschendes Ertasten der sie umgebenden Welt von Landschaft mit ihren Farben, Formen und der mit ihr einhergehenden Geräuschkulisse (Abb. 2). Stellt man das herkömmliche Bild von öffentlichem Raum, nämlich als mit Menschen gefüllter städtischer Raum, der Werkreihe Yasars gegenüber, so wählt sich die Künstlerin einen ruhigen, entschleunigten Raum, in welchem es gilt, die Betrachtung auf die Besonderheiten der Details von Grünflächen zu lenken.

Neben der Geste und dem Maluntergrund kommt auch der Farbgebung eine besondere Rolle zu – alle drei Komponenten ihrer Arbeit sind dabei sichtlich von klaren Linien getrennt und erheben keinen Anspruch darauf, an Vergangenes anzuknüpfen, sondern bekommen eine eigenständige Daseinsberechtigung zugeschrieben. Betrachtet man beispielhaft das Werk *ohne Titel* (Abb. 8), so lässt sich nicht nur ihr sichtlich leichthändiger Umgang während ihres malerischen Schaffens erkennen, auch die Auseinandersetzung mit Formen von vorgefundenen Objekten in der Umgebung, hier ein Wasserauffangbehälter, spiegelt im Zusammenspiel mit ihrem Einwirken eine Harmonie von Rhythmus in Komposition und Abstraktion wider. Neben herkömmlichen Utensilien wie Pinsel und Acrylfarbe greift Yasar weiter auch zu pflanzlichen Materialien, die sie als Werkzeuge einsetzt. Dabei ermächtigt sie diese dazu, selbst am Entstehungsprozess ihrer selbst beteiligt zu sein: Ein im Gebüsch liegender Ast bekommt die Rolle des Pinsels, plattgetretene Erde setzt die schlummernde Fähigkeit frei als Pigment zu wirken und beginnt durch Yasars Finger zu Farbe zu werden.

**Felicitas Pollmann**

Abb. 1-2: **Rana Yasar**, *ohne Titel*, 2021, fotografische Dokumentation.

Abb. 3-7: **Rana Yasar**, *ohne Titel*, 2021, Acryl auf Papier.

Abb. 8: **Rana Yasar**, *ohne Titel*, 2021, Acryl auf Wasserauffangbehälter.

# FUNDSTÜCKE



Abb. 1-6: **Jessica Leidel**, *ohne Titel*, 2021, Sprühfarbe und gefundene Objekte, Serie *Lost and Found*.

Ahnungslose Fußgänger:innen in Siegen könnten demnächst auf einen knallroten Turnschuh stoßen, der auf einem Betonsockel steht (Abb. 2). Oder auf eine Fährte roter Papierschnipsel am moosgrünen Wegesrand. Oder auf eine leere Pommes frites Schachtel (Abb. 3) mit einem Rest rot besprühter Mayonnaise – igit! Ist das Müll? Ja, und es ist ein Werk von Jessica Leidel.

Leidels Arbeit befasst sich mit Müll im öffentlichen Raum. An zwei verschiedenen Orten in Siegen hat sie Abfall gesammelt (Pappteller, einen Turnschuh, Papierschnipsel, einen Blumentopf ...) und mit roter Farbe besprüht. Anschließend wurde der Müll wieder ‚ausgelegt‘: ein Teil so, wie sie ihn vorgefunden hatte, ein anderer Teil als absichtliches, verändertes Arrangement. Die roten Müllobjekte im öffentlichen Raum fotografierte Leidel und ordnete sie zu einer zweiteiligen Serie. *Lost and Found* ist das Werk betitelt. Die Verwendung der roten Sprühfarbe war zuerst einem Zufall geschuldet. Sie habe noch eine solche Flasche vorrätig gehabt; generell sei ihr Farbe wichtig, vor allem Farbkontraste, so Jessica Leidel. Später habe sie sich bewusst dafür entschieden, den roten Sprühlack weiterzuverwenden, um den Kontrast zwischen den Fundstücken einerseits und der Natur sowie der von Menschen gestalteten Umwelt andererseits deutlich zu machen. Die entsorgten Dinge erscheinen in Rot vor grünem oder grauem Hintergrund. Der Farbkontrast ist dadurch jeweils sehr stark und auffällig (Abb. 4). Durch die Wahl der Signal- und Warnfarbe Rot wird die Wahrnehmung des Mülls unausweichlich. Ist das also ein ökologisch-didaktisches Werk?



2



3

Leidel will ihr Werk nicht als moralischen Fingerzeig verstehen. So gehört denn auch ihre Arbeit nicht zu den aktuell weit verbreiteten Kunst- und Designproduktionen des Upcycling, die Müll wieder in einen Wertstoff zurückverwandeln wollen. Möglich ist aber auch, dass ihre Arbeit einen internalisierten ökologischen Anspruch reflektiert, ohne dass ihr dies bewusst ist. Obwohl sich beim Betrachter:innen angesichts des rot eingefärbten Mayonnaiserests ein unterschwelliger Ekel einstellt, hat die Aktion des Auf-den-Müll-aufmerksam-Machens bei Leidel eher einen ästhetisch-spielerischen Charakter.

Insbesondere die zweite Serie der arrangierten Fundstücke macht Anleihen bei der Museumspräsentation von Ausstellungsobjekten auf einem Sockel sowie der Stilllebenmalerei. So sehen wir auf einem Beton-Gullipodest mehrere rote Müllobjekte, die verblüffend an ein Stillleben von Giorgio Morandi erinnern (Abb. 5). Wenn man bedenkt, dass in Morandis Bildern die Gegenstände vor allem in schlichter Würde gemalt sind, kann man sich eines Schmunzelns nicht erwehren.

Gleich eine ganze Sammlung von roten Müllobjekten verschönert eine Treppe (Abb. 6), wobei die oberen Stufen noch frei von Abfall sind. Hier bieten sich allerlei Assoziationen rund um die Treppe als häufig benutztes Symbol an: wird eine Aufwärtsentwicklung zu einem besseren Zustand hin angedeutet? Soll die Kameraperspektive von unten herauf auf gesellschaftliche Hierarchien anspielen? Oder dient die Treppe – wie im Barock – dem Gesehen-Werden, also der pompösen Ausstellung des Trash? Die Fotos der zweiten Serie jedenfalls nehmen einen ironischen Bezug zur Präsentation von Kunstwerken.



Hier knüpft Leidels Arbeit an die Strömung des Nouveau Réalisme der 1960er-Jahre an, der vom Künstler-Kritiker Pierre Restany gegründet wurde und Bezug zum Dadaismus nimmt. Beide Strömungen wählten Gegenstände der Alltagswelt sowie auch Abfall als Motive ihrer Arbeiten. Das Wertlose, Weggeworfene oder Wunderliche wurde in Kunstwerke integriert, zu Assemblages zusammengefügt oder gleich als einzelnes *Objet trouvé* ausgestellt und zum Kunstwerk erklärt.<sup>1</sup>

Leidels ironische Bezugnahme ist allerdings nicht ‚zynisch‘ gemeint, anders als der Nouveau Réalisme, der sich ganz klar als konsumkritisch verstand. Auch zu Christo, der mit dem Nouveau Réalisme verbunden war, bietet sich eine weitergehende Parallele an; Besprühen als Form des Verhüllens oder: Wandlung des – hier entsorgten – Alltagsobjekts zum ästhetisierten Kunstgegenstand.<sup>2</sup>

Charakteristisch für ihre Arbeit ist weiterhin das durchgängige Prinzip der Zweiteiligkeit: zwei Fundorte, zwei Teile einer Serie, sie arrangiert Wertloses als Imitation von Wertvollem, sie kombiniert Zufälliges mit Absichtlichem, Sprayen mit Fotografieren, Finden mit Zeigen, Dokumentation mit Arrangement, öffentlichen Raum mit Ausstellung im geschlossenen Raum. Diese Zweipoligkeit findet sich weiterhin in der Farbgestaltung – durchgängige Kontrastierung zweier Farben, Verwendung zweier verschiedener Hintergrundfarben. Auch im Titel wird dieser Dualismus scheinbar schon angekündigt. *Lost and Found* benennt aber in Wirklichkeit nicht zwei verschiedene Kategorien von Objekten, sondern nur ein und dieselbe. So kündigt sich die Ironie schon in der Benennung an.

Abb. 1-6:  
**Jessica Leidel,**  
*ohne Titel*, 2021,  
Sprühfarbe und  
gefundene Objekte,  
Serie *Lost and Found*.



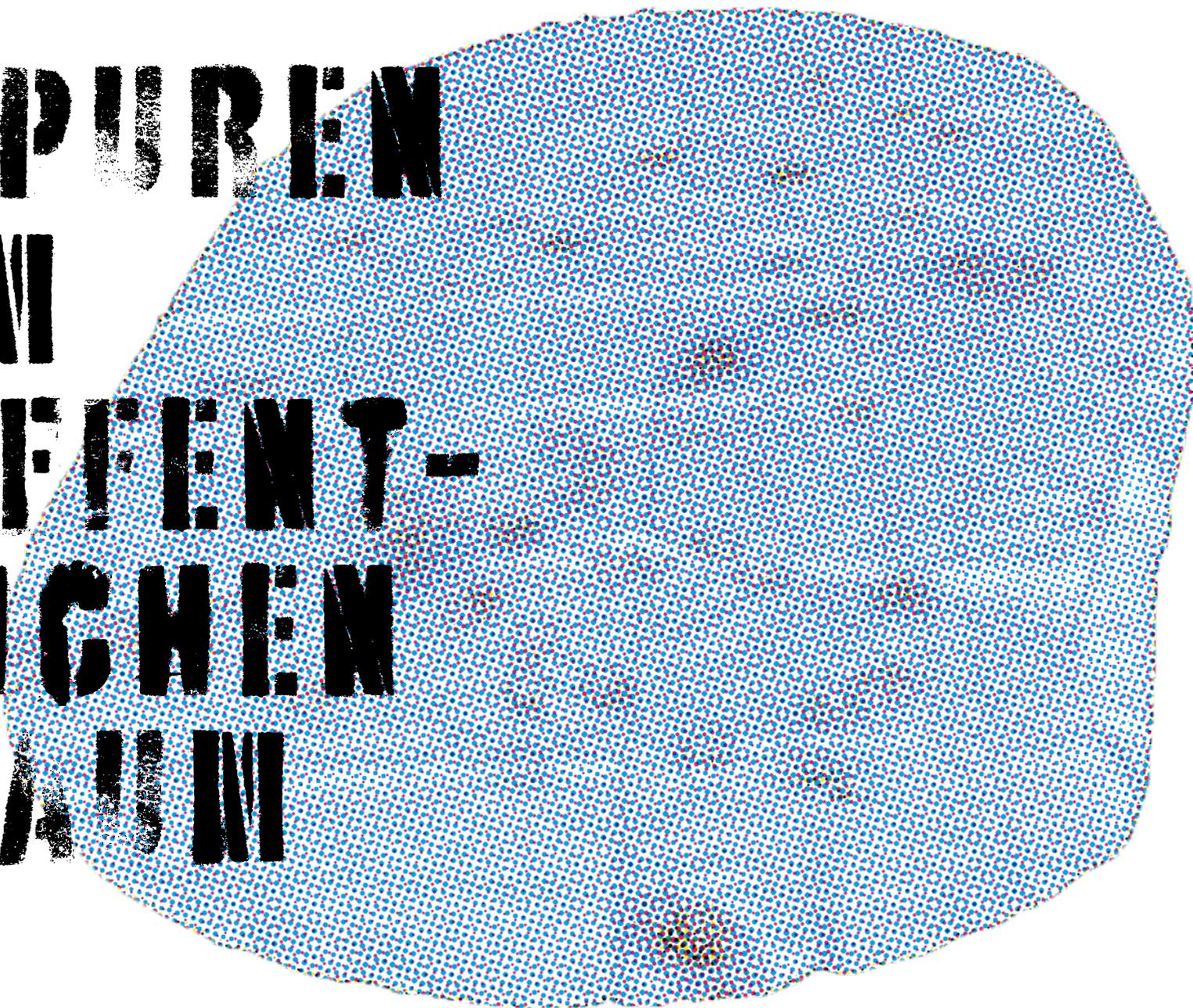
Im Übrigen ist Jessica Leidels Arbeit noch nicht beendet. Weitere Fotos sowie eine abschließende Ausstellung sind geplant. Möglicherweise werden die Fundstücke auch erneut im öffentlichen Raum ‚ausgesetzt‘ und ihrem Schicksal überlassen – als ephemere Installation. Sie experimentiere noch, so Leidel, die Arbeit habe momentan noch einen prozesshaften Charakter. Zurzeit ist also nicht zu entscheiden, welcher Teil des Werks den Schwerpunkt bildet: das *Objet trouvé*, die fotografische Dokumentation als solche oder die am Ende stehende Fotoserie als Zusammenstellung. So bleibt abzuwarten, ob sie noch andere Arrangements der Abfallreste realisiert und damit weiteren Assoziationen Raum gibt. Bis dahin können wir uns an der Ambiguität der Fotos erfreuen, die zwischen Müll- und Kunstobjekt augenzwinkernd hin- und herpendeln.

#### **Vivien Schneider und Petra Schüller-Schmitz**

<sup>1</sup> Vgl. Margarete Kranz, „Die Ästhetik des Abfalls“, in: *Fachbereich Kulturwissenschaften: Universität Hamburg*, 08. Juni 2006 URL <https://www.kulturwissenschaften.uni-hamburg.de/ekw/forschung/publikationen/vokus/vokus200601/media/vokus2006-1-s51-72.pdf>. Vgl. Manfred Schneckeburger, „Nouveau Réalisme: Die Soziologie des Objekts“, in: *Kunst des 20. Jahrhunderts, Bd. 2: Skulpturen und Objekte, Neue Medien, Fotografie*, hg. von Ingo F. Walther, Köln 2000, S. 509-520. Vgl. „Objektkunst“, in: *Der Brockhaus Kunst, Künstler, Epochen, Sachbegriffe*, hg. von Brockhaus-Redaktion, Leipzig, Mannheim 2006, S. 660. Vgl. „Objet trouvé“, in: *ibid.*

<sup>2</sup> Vgl. Schneckeburger 2000, S. 520.

# SPUREN IM ÖFFENT- LICHEN RAUM

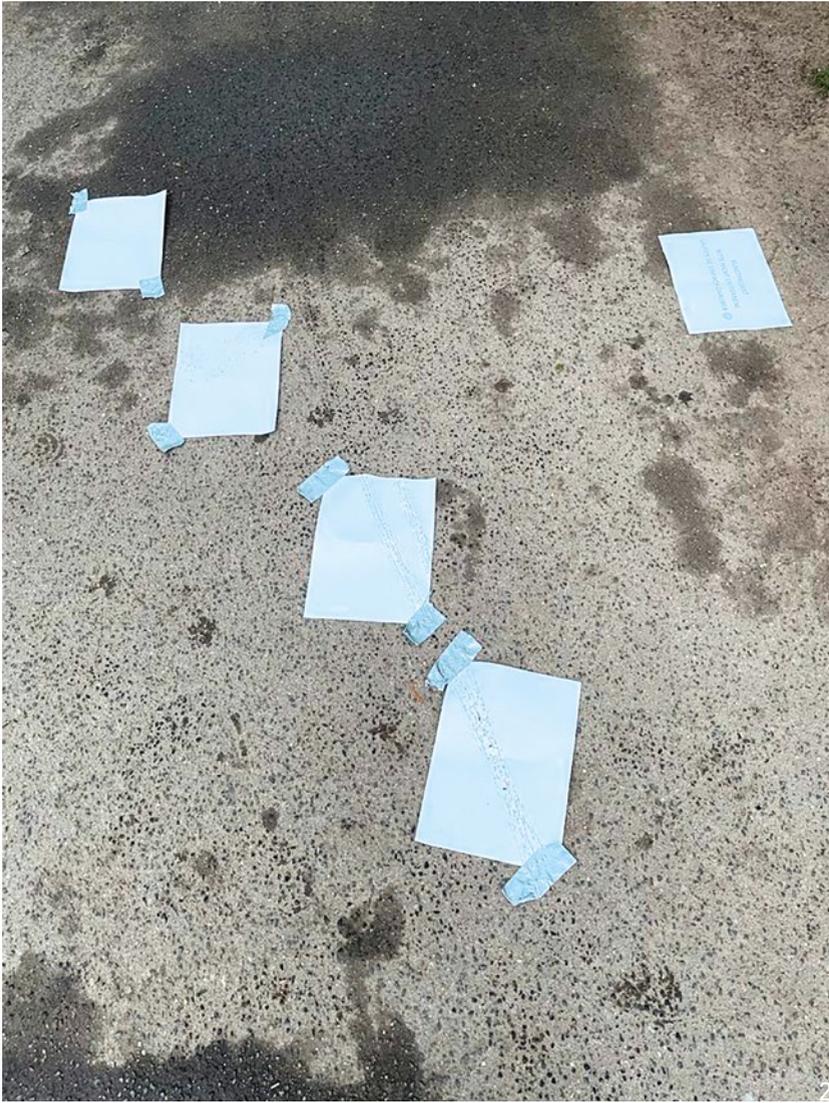


Auf den ersten Blick kann Lisa Schumachers im öffentlichen Raum ausgelegte Arbeit viele Fragen bei Passant:innen aufwerfen: Ob hier ein Picknick frühzeitig verlassen wurde oder jemand seine alte Tischdecke loswerden wollte, wird im ersten Moment nicht deutlich. Das große weiße Tuch liegt flach auf der Erde im Park. Darauf sind Fußspuren und andere Flecken zu erkennen. Jede:r der Passant:innen hinterlässt beim Hinüberlaufen eine weitere Spur mit Hilfe der Erde und des Drecks der Umgebung. Über einen längeren Zeitraum sammelt sich so auf dem Tuch ein Sammelsurium aus Linien, Formen, Flecken und Abdrücken (Abb. 1).

Durch diese Vorgehensweise erinnert Schumachers Werk an die Arbeit *Automobile Tire Print* von Robert Rauschenberg aus dem Jahr 1953, bei der der Künstler die Reifenspuren eines Ford Model A mit Hilfe von Farbe auf langen Papieren festgehalten hat. So wie sich in Rauschenbergs Arbeit das Auto auf den Papieren verewigt, verewigen sich auch die Passant:innen auf dem Tuch der Künstlerin. Das Laken wirkt hierbei wie ein Ort der Begegnung. Die Menschen im Park kommen zusammen und ihre Spuren vereinigen sich auf dem Tuch. In der so entstehenden Malerei aus Spuren und Formen ist die zeitliche Komponente, also der zeitliche Abstand zwischen den einzelnen Personen, die das Tuch überquert haben, ohne einander zu begegnen, nicht mehr nachzuvollziehen. Es wirkt so, als würden alle Passant:innen gleichzeitig über das Tuch hinüberlaufen oder sich auf dem Tuch treffen. Die verschiedenen Formen und Figuren der Malerei scheinen wirr und ungeordnet, und unterstreichen die ungerichteten Bewegungen und unterschiedlichen Begegnungen der Passant:innen. Das sich ergebende Bild ist abstrakt und durch die starke Differenz des hellen Untergrunds zur dunklen Farbgebung der Abdrücke stechen diese Zeichnungen besonders intensiv hervor. Die Arbeit vor dem Hintergrund ihrer Entstehung während der Corona-Pandemie zu betrachten, bietet einen Ansatzpunkt: Während dieser Zeit ist es vor allem im Lockdown zu einer favorisierten Beschäftigung der Bevölkerung geworden spazieren zu gehen. So ließen sich im Park gut die Spuren derer aufnehmen, die ihrem Zuhause für einen Augenblick entfliehen wollten und in der Natur nach Abwechslung suchten. Durch die verordneten Ausgangs- und Kontaktbeschränkungen zu dieser Zeit war es vielen Menschen nicht möglich Mitmenschen zu treffen. Wenn man die Arbeit von Schumacher unter diesem Aspekt betrachtet, wirkt sie wie ein Zusammentreffen derer, die sich in der Corona-Pandemie nicht begegnen durften und dennoch durch die verschmelzenden Spuren auf dem Tuch zusammenkommen können.

Abb. 1: Lisa Schumacher, *ohne Titel*, 2021, fotografische Dokumentation.

Abb. 2-3: Lisa Schumacher, *ohne Titel*, 2021, Spuren auf DIN-A4 Papieren, fotografische Dokumentation.



Ihren Arbeitsprozess hat die Künstlerin mit DIN-A4-Papieren begonnen, die sie im Park ausgelegt hat (Abb. 2). Denselben Park suchte Schumacher auch für ihre spätere große Arbeit mit dem Tuch auf. Die Papiere wurden von ihr für mehrere Minuten oder sogar Stunden im Park liegengelassen. In dieser Zeit sind vorbeilaufende Passant:innen über die Blätter gelaufen oder auch mit Fahrrädern oder Rollern über das ausgelegte Material gefahren. Sie hinterließen auf den Papieren Spuren von Fahrradreifen oder Fußspuren, die mit Erde und Dreck auf den Papieren zu sehen blieben (Abb. 3). Dadurch, dass die Erde die Farbe bildet, mit der Schumacher ihre Arbeit füllt, war es wichtig, an feuchten Tagen zu arbeiten. Sonst bestand die Gefahr, dass die trockene Erde nicht an den Papieren und später an dem Tuch haften bleibt. Durch die Passant:innen, die über ihre Blätter liefen, wurde es der Künstlerin möglich, die mit Hilfe von Erde abgedrückten Spuren ihrer Mitmenschen malerisch festzuhalten. Weiter wollte sie durch eine größere Unterlage die Möglichkeit nutzen, ein größeres Bild ihrer Umwelt zu zeichnen um so mehr Spuren unterschiedlicher Personen auf einer Unterlage festhalten zu können. Dies brachte die Künstlerin zu ihrer Arbeit mit dem 100 x 200 cm großen weißen Baumwolltuch. Dieses soll auf einen Keilrahmen gespannt werden, um die Transformation der Arbeit von der partizipativen und performativen zu einer malerisch-bildlichen zu unterstreichen. Die Farbe Weiß der Papiere verstärkt wiederum die Scharfstellung auf die Abdrücke der Menschen. Das Tuch bettet sich durch seine Form und Leichtigkeit perfekt in die Natur ein und schmiegt sich dem Boden an. So stellt es für die Passant:innen kein Hindernis dar und lädt quasi dazu ein, es zu betreten.

**Mina Thein**



# IMPRESSUM

Das Magazin entstand im Rahmen der Seminare *Malerei als Handlung* von Dr. Anne Röhl (Kunstgeschichte – Künste der Gegenwart) und *public painting* von Sebastian Freytag (Kunstpraxis – Malerei, Lehrbereich Prof. Christian Freudenberger), die im Sommersemester 2021 im Fach Kunst der Universität Siegen durchgeführt wurden.

Die Publikation wurde ermöglicht durch die Unterstützung der Fakultät II Bildung – Architektur – Künste der Universität Siegen.

Herausgeber:innen: Sebastian Freytag und Anne Röhl  
unter Mitarbeit von Chiara Manon Bohn, Lina Maxeiner und Vivien Schneider

(Bild-)redaktion und Korrektorat: Chiara Manon Bohn und Lina Maxeiner

Gestaltung: Vivien Schneider

Druck: Verlag der Augsburgers Allgemeine, Presse-Druck-und Verlags-GmbH

Schriften: Battery Park, DIN pro

Auflage: 1000

Das Copyright für die Texte liegt bei den Autor:innen. Das Copyright für die Abbildungen liegt bei den Künstler:innen und Fotograf:innen.

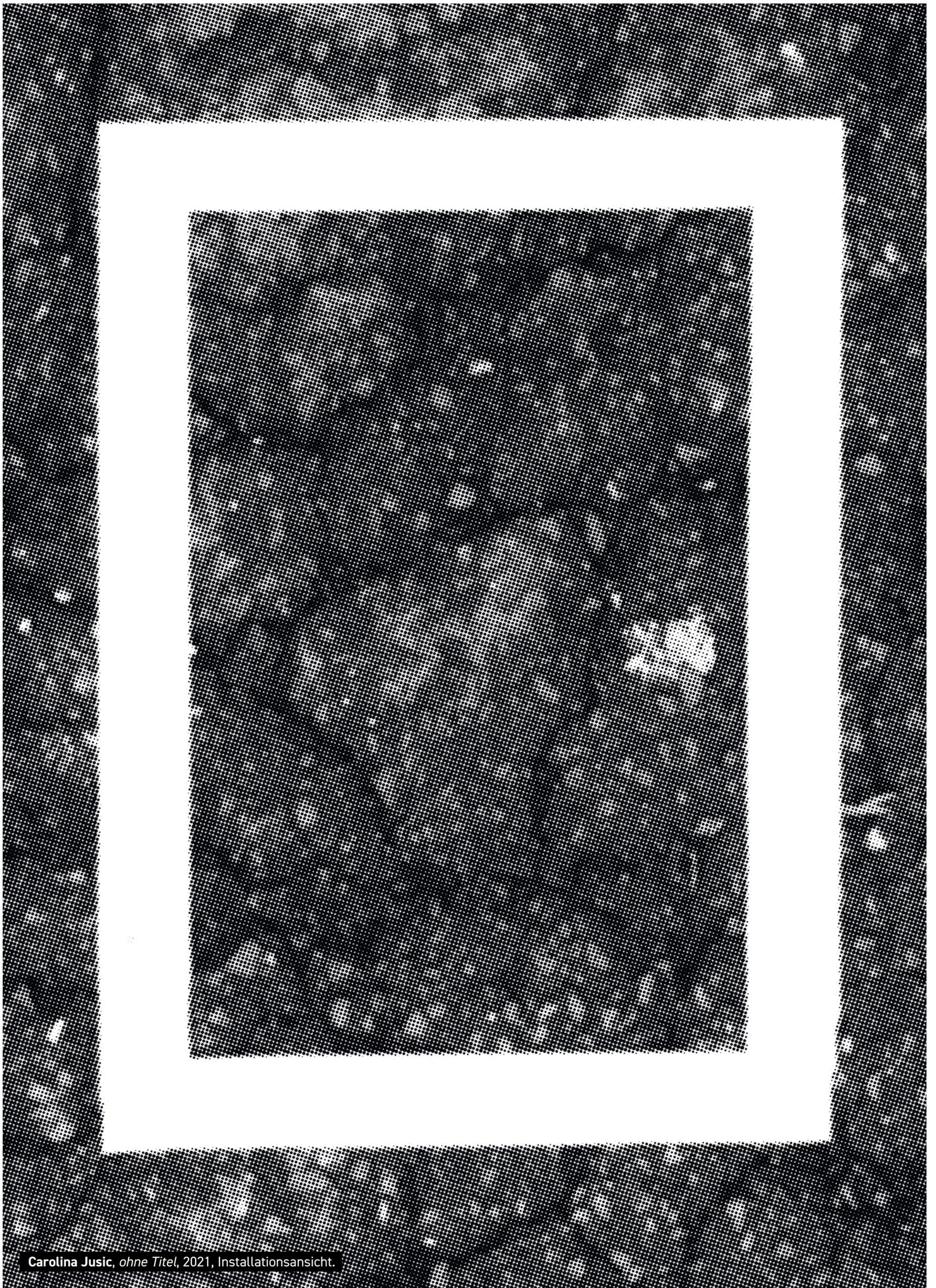
Verlag: *universi* Universitätsverlag Siegen

ISBN 978-3-96182-115-0

# BILDNACHWEISE

**01**\_Advena\_Herweg, Abb. 1-6: Foto: Claudia Holzmeister **02**\_Akdemir\_Schiller, Abb. 1-2: Foto: Hanna Elisabeth Nickel **03**\_Awale\_Michel, Abb. 1-4: Foto: Sarah Damm **04**\_Bergmann\_Berten, Abb. 1-3: Foto: Nijole Schaffmeister **05**\_Biecker\_Jusic, Abb. 1-2: Screenshot: Lorena Biecker **06**\_Bohn/Segieth, Abb. 1-6: Foto: Lea Segieth **07**\_Bohn/Thein, Abb. 1-4: Foto: Mina Thein **08**\_Dörr\_Schaffmeister, Abb. 1: Marcel Duchamp, Museo Ascona, URL: <https://www.museoascona.ch/de/ausstellungen/marcel-duchamp> (Letzter Zugriff: 21.09.2021), Abb. 2: Valie Export, URL: [https://www.valieexport.at/jart/prj3/valie\\_export\\_web/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1526555820281&tt\\_news\\_id=2131](https://www.valieexport.at/jart/prj3/valie_export_web/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1526555820281&tt_news_id=2131) (Letzter Zugriff 21.09.2021), Abb. 3-10: Foto: Carolina Jusic **09**\_Fischer\_Funke-Heuser, Abb. 1-7: Foto: Friederike Klein **10**\_Holzmeister\_Kowitz, Abb. 1-5: Foto: Jennifer Fischer **11**\_Maxeiner, Abb. 1-4: Foto: Damla Akdemir **12**\_Pollmann, Abb. 1-8: Foto: Rana Yasar **13**\_Schneider\_Schüler-Schmitz, Abb. 1-4: Foto: Jessica Leidel **14**\_Thein, Abb. 1-3: Foto: Lisa Schumacher





Carolina Jusic, *ohne Titel*, 2021, Installationsansicht.

NIKLAS ADVENA  
DAMLA AKDEMIR  
JASMIN AWALE  
LOTTE BERGMANN  
ANNIKA BERTEN  
LORENA BIECKER  
CHIARA MANON BOHN  
SARAH DAMM  
JOHANNA DÖRR  
JENNIFER FISCHER  
JUTTA FUNKE-HEUSER  
HENDRIK HERWEG  
CLAUDIA HOLZMEISTER  
CAROLINA JUSIC  
FRIEDERIKE KLEIN  
NATALIE KOWITZ  
JESSICA LEIDEL  
LINA MAXEINER  
SOPHIE MICHEL  
HANNA ELISABETH NICKEL  
FELICITAS POLLMANN  
NIJOLE SCHAFFMEISTER  
LEONARD SCHILLER  
VIVIEN SCHNEIDER  
PETRA SCHÜLLER-SCHMITZ  
LISA SCHUMACHER  
LEA SEGIETH  
MINA THEIN  
RANA YASAR

D  
H  
A