Rainer Fetting || Portrait Wild (sitzend) || o. J. || Öl auf Baumwolle || 210 × 170 cm

Früchte, Früchte über Früchte

Es gibt sie in runder Form oder eher spitz und eckig, einige sind mit Stacheln bewehrt, andere mit einem samtigen Pelz überzogen. Es gibt sie in leuchtenden Farben oder als graue Mauerblümchen, die sich in Wuchs und Form verstecken und das Geheimnis ihres Geschmacks und ihrer Süße nur dem Kenner preisgeben. Manche sind vielleicht bis heute unentdeckt, andere haben ganze Kulturen geprägt und sind zu einem Symbol für Vitalität und Sexualität geworden. Die Rede ist von Früchten, und ihr Reichtum im Garten Eden nimmt nicht nur in den religiösen Schriften biblische Ausmaße ein.

Eines ist allen Früchten gemeinsam: Sie haben Kulturen und Gesellschaften beeinflusst sowie unterschiedlichste Disziplinen der Wissenschaft beschäftigt. Reifegrad, Zuckergehalt und die Möglichkeiten der industriellen Verarbeitung haben mich insbesondere während meiner Tätigkeit in der Lebensmittelindustrie fasziniert. Über lange Jahre hinweg bin ich auf der Suche nach neuen Früchten und Produkten um die Welt gereist. Ebenso vielfältig, wie die Früchte und ihr Anbau in den unterschiedlichen Ländern unserer Erde sind, ebenso vielfältig ist ihre Darstellung in der bildenden Kunst. Angefangen bei den Stillleben der niederländischen Meister bis hin zu zeitgenössischen Videoarbeiten: die Bandbreite der Motive und Stilmittel ist faszinierend. Wenngleich sich zahlreiche Künstler in ihrem Werk ganz anderen Motiven zugewandt haben, so ist die Begeisterung für das klassische Sujet des Stilllebens bei vielen an der einen oder anderen Stelle durchgebrochen. Die Annahme, dass bei jedem Künstler eine kleine, manchmal zaghaft versteckte Darstellung einer Frucht im Œuvre verborgen liegt, begleitet mich seit jeher auf der Suche nach Werken für meine Sammlung. Annähernd 300 Werke bestätigen heute, dass bei vielen Künstlern verborgene Schätze zu heben sind.

Sammlungen entstehen oft, wie auch in meinem Fall, aus persönlichen Vorlieben. Das ist ein Ansatz, der sich exemplarisch in der Arbeit von Laura Kuch (Seite 34) widerspiegelt. Das quadratische Format des Rahmens nimmt in der Tiefe des dahinterliegenden »Kästchens« 17 kleine Dinge auf, die von der Künstlerin zusammengetragen wurden. Geschnittene und getrocknete Früchte werden neben Kernen und Gemüsen präsentiert und erinnern an die Wunderkammern, die ab dem 14. Jahrhundert an den Fürstenhöfen entstanden sind. *Display Cabinet #1 »First ever seen by my«* steht für die Lust an der Entdeckung, für die Freude an der Jagd und für die beiläufige Trouvaille. Übertragen auf meine Sammlung, hat sich dank der motivischen Fokussierung auf Früchte und ihre Darstellung ein ganz individueller Blick auf die bildende Kunst ergeben.

Wolfgang Loesche || I am the wild fruit expert || 1993 ||
Buntstift, Grafit und Aquarellfarben auf Papier || 26 × 19 cm

Zunächst begeisterten mich die Werke der Neuen Wilden, unter anderem Elvira Bach und Rainer Fetting. Durch die eingehende Beschäftigung mit den figurativen Tendenzen und ihrer expressiven Formensprache kam ich zum Expressionismus, der meine Sammelleidenschaft viele Jahre begleitet hat und einen wichtigen Schwerpunkt der Sammlung bildet. Heute nehme ich die bildende Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts viel breiter wahr: Neben malerischen Arbeiten, Grafiken, Zeichnungen, Aquarellen und Skulpturen erweitern neuerdings gehäkelte Werke und Videoinstallationen das Repertoire der künstlerischen Ausdrucksformen in der Sammlung. In mehr als 20 Jahren aktiven Sammelns ist es gelungen, die wichtigsten Entwicklungslinien der klassischen und zeitgenössischen Moderne abzubilden. Damit ist auch die Vielzahl der Früchte angewachsen, und ich blicke mit Freude auf Ananas, Äpfel, Bananen, Birnen, Erdbeeren, Heidelbeeren, Kirschen, Kiwis, Melonen, Orangen, Pfirsiche, Quitten, Trauben und Zitronen und bin umgeben von meinem persönlichen Garten Eden.

RAINER WILD

VANITAS

1 Jan Davidsz. de Heem || Vanitas-Stilleben || 1628 || Öl auf Holz || 33,7 × 40,3 cm || Museum der bildenden Künste || Leipzig

HEIKE EIPELDAUER

Bilder vom Werden und Vergehen

Eine Zeichnung des 25-jährigen Lucian Freud, Enkel des Psychoanalytikers Sigmund Freud, rückt eine solitäre Quitte ins Zentrum der Aufmerksamkeit (Seite 19). Isoliert und mit großer zeichnerischer Präzision in all ihrer Makelhaftigkeit beschrieben, ist diese aromatische, aber in rohem Zustand ungenießbare gelbe Frucht in Nahsicht arrangiert, gänzlich der Beobachtung unterworfen. Die alltägliche Sphäre menschlicher Existenz besitzt nach Heidegger die »Unauffälligkeit [...] des zunächst Zuhandenen«,[1] wird also gerade aufgrund seiner vertrauten Nähe übersehen. Erst aus ihrem Lebens- und Funktionszusammenhang entrückt und in den Kontext ästhetischer Anschauung versetzt, können Nahrungsmittel zum Gegenstand der Reflexion werden – kaum ein anderes Medium scheint dafür geeigneter als das Stillleben. Lucian Freuds kleine Zeichnung liest sich wie eine Hommage an das »Genre des Übersehenen«.[2] Die Inschrift am linken unteren Rand gibt neben der Signatur das Entstehungsdatum der Zeichnung mit »7 Oct. 1947« an – eine Kombination von Bild und Text, die naturwissenschaftliche Illustrationen zu Dokumentationszwecken in Erinnerung ruft. Das Datum indiziert gleichsam als objektive Untermauerung der morbiden Druck- und Faulstellen, durch die der als kompromissloser »Menschenmaler« bekannt gewordene Lucian Freud der Frucht auch anthropomorphe Züge verleiht, dass der natürliche Jahreszyklus von Werden und Vergehen zur Neige geht. Das Stillleben als Genre verdichteter Sinnesfreuden – so wird hier deutlich – ist gleichzeitig auch der Ort, an dem die Vergänglichkeit und der unweigerliche Ablauf der Zeit, dem alles organische Leben, ob Frucht oder menschlicher Leib, unterworfen ist, sinnlich erlebbar werden. Neben seiner Referenz auf das historische Vanitas-Stillleben mit seiner Konnotation des Kreislaufs von Leben und Tod erfährt die Darstellung der »gefallenen«, einen dunklen Schatten werfenden Quitte eine weitere Dimension: Im Jahr 1947, kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs in England entstanden, wohin Freud 1932 mit seiner Familie emigrierte, erinnert sie daran, dass der Tod im Krieg nicht auf die dem Leben immanente Endlichkeit zurückgeht, sondern auf aktives menschliches Handeln.

Das historische Vanitas-Stillleben, auf das sich zahlreiche Künstlerinnen und Künstler der Sammlung Dr. Rainer Wild beziehen, entsteht im Barockzeitalter, das wie keine andere Epoche von einer ambivalenten Spannung zwischen Lebensrausch und Todesbewusstsein – *Carpe diem* (Nutze den Tag) auf der einen und *Memento mori* (Gedenke des Todes) auf der anderen Seite – bestimmt ist. Größte Verunsicherung angesichts der Katastrophalität einer Zeit, die von konfessionell-politischen Kriegen, sozialen Umwälzungen und verheerenden Pestepidemien gezeichnet war, stand wirtschaftlicher Prosperität in einem noch nie da gewesenen Ausmaß gegenüber – besonders im calvinistischen Holland, wo dies zu einem moralischen Dilemma zwischen »Überfluss und Unbehagen«[3] führte, zwischen der materiellen Selbstvergewisserung des wohlhabenden Bürgertums einerseits und der Furcht vor dem unreflektierten Schwelgen im Luxus, dem Bewusstsein um dessen transzendentale Bedeutung, andererseits. Der Todesdiskurs, die Frage, was vom Menschen nach dem Tode fortbesteht, dringt in den privaten Bereich vor.

Ganz im Zeichen der barocken Vergänglichkeitsobsession entsteht ein eigener Stilllebentypus, der sich – unter dem Einfluss spätmittelalterlicher *Memento-mori*-Darstellungen – der Reflexion der Sterblichkeit alles Irdischen widmet und zwischen den Polen von Maß und Überfluss, Pracht und Vergänglichkeit, Lebensfreude und Todesmahnung oszilliert: das *Vanitas-Stillleben.* Der Begriff der *Vanitas* leitet sich aus der alttestamentarischen Passage des Buches Salomo (1,2 und 12,8) ab, in der die Nichtigkeit des menschlichen Daseins mit den Worten »Vanitas Vanitatum, omnia vanitas« beklagt wird – von Martin Luther übersetzt mit: »Alles ist eitel, es ist alles ganz eitel«. Anfänglich noch von der Emblematik dominiert – Sinnbilder, die Bild und Text vereinen und als Anleitungen zur rechten Lebensführung herangezogen wurden –, setzt sich das Vanitas-Stillleben als unabhängiges Genre ab 1620 in ganz Europa mit einem Schwerpunkt in Holland und der calvinistisch geprägten Universitätsstadt Leiden durch. Jacques de Gheyn, David Bailly, Pieter Potter, Jan Davidsz. de Heem und Harmen Steenwijck zählen zu seinen Vertretern. Ob Totenschädel, Kerzen, Uhren, Seifenblasen, Attribute wissenschaftlicher Tätigkeit wie Bücher, Insignien des Zeitvertreibs wie Spielkarten und Musikinstrumente bis zu Luxusgegenständen – der Vanitas-Gedanke manifestiert sich in einem breiten Spektrum von Motiven.

Ein in toniger grau-brauner Farbharmonie gehaltenes Gemälde von Jan Davidsz. de Heem, der als Begründer des Bücherstilllebens in Leiden gilt (Abb. 1), präsentiert einen von einem Totenschädel gekrönten Bücherberg mit erheblichen Gebrauchsspuren – eine Motivkombination, die auf Darstellungen des meditierenden hl. Hieronymus zurückgeht. Wer dieses Arrangement aber allein als moralisierenden Appell an das Publikum liest, sich die Vergänglichkeit irdischen Wissens vor Augen zu halten, wird weder ihrer malerisch-sinnlichen Qualität gerecht noch dem selbstreflexiven Potenzial, das aus der komplexen Wechselwirkung von Bild und Text entsteht. Außerdem übersieht man die kulturellen Rahmenbedingungen, denn erst die Omnipräsenz des Buches in Holland, das die höchste Alphabetisierungsrate und die intensivste Buchproduktion seiner Zeit aufweist, ermöglicht das »Phänomen« einer Malerei,

MARC QUINN

Geboren 1964 in London
Lebt und arbeitet in London

Six Moments of Sunrise || 2008 || Radierung auf Papier, sechsteilig || je 70,3 × 52,1 cm

Marc Quinn gehört zu jener Gruppe britischer Künstler, die in den 1990er-Jahren als Young British Artists bekannt wurden. Der Künstler, der in den frühen 1980er-Jahren ein Studium der Kunstgeschichte absolvierte, beschäftigt sich in seinem malerischen und skulpturalen Schaffen mit den Grenzziehungen zwischen Kunst und Wissenschaft. Seine künstlerischen Techniken und Materialien sind dabei ebenso vielfältig wie die Themen seiner Arbeit, die sich mit den großen Motivbereichen des künstlerischen Schaffens – Landschaft, Porträt und Stillleben – beschäftigen. Vielfach lassen sich deutliche Referenzen zu Werken anderer Künstler erkennen. Neben Blei, Glas, Marmor und Metall experimentiert er mit Blut und gefrorenen Blumen. Die Serie *Six Moments of Sunrise* zeigt Blüten, Früchte und Gemüse, die zwischen Schneekristallen zu liegen scheinen und im Moment der absoluten Blüte und Reife festgehalten sind. Der Moment ist im doppelten Sinne in seiner Schönheit eingefroren: sowohl im Zeitpunkt des prallen Lebens und der Überreife als auch in der bildlichen Wiedergabe. Die Arbeit knüpft an die Vanitas-Motivik an, die aus den niederländischen Stillleben des 17. Jahrhunderts bekannt ist. ||

PHILIPP DIETERICH

CORNELIUS VÖLKER

Geboren 1965 in Kronach
Lebt und arbeitet in Düsseldorf und New York

Apfel || 2002 || Öl auf Leinwand || 31 × 40,5 cm

Teebeutel, Tampons, Asche oder eben ein Apfelbutzen sind Motive, die Cornelius Völker mit Vorliebe auf die Leinwand bringt. Die Bildgegenstände sind aus dem Alltag gegriffen und interessieren den Künstler nicht zuletzt deshalb, weil sie selten den Weg auf die Bildfläche gefunden haben. Stets machen die Arbeiten deutlich, dass hier das Medium Malerei selbst reflektiert wird. Vor farblich zurückgenommenem und ruhigem Hintergrund ist das Motiv des abgenagten Apfels zentral und vereinzelt dargestellt, wodurch der Gegenstand besondere Wirkungsmacht erhält. Durchaus wirklichkeitsgetreu wiedergegeben, verliert sich diese Malerei aber nicht im Detail, sondern präsentiert sich mit ihren ureigensten Mitteln. Farbe und Farbauftrag werden als solche sichtbar. Der Biss in den Apfel ist in deutlichen Pinselspuren wiedergegeben, sodass dargestelltes, angebissenes Fruchtfleisch und Farbe eine Symbiose eingehen. Gegenstand des Gemalten und malerische Mittel gehen ineinander über und entfalten eine stark sinnliche Wirkung. Weder eine überhöhte Symbolik noch ein Spiel mit Dingen der Alltagskultur sind hierbei vorherrschend. Vielmehr präsentiert der Künstler die Banalität des Gegenstandes mit einem ironischen Augenzwinkern. || JUTTA FISCHER

PETER SCHMERSAL

Geboren 1952 in Wuppertal
Lebt und arbeitet in Berlin und Wuppertal

Vogel, Frucht, Tisch || 1986 || Öl auf Leinwand || zweiteilig, 18 × 21,2 cm bzw. 18 × 21,7 cm

Peter Schmersal malt Stillleben, Porträts und Landschaften. Als Vorbilder nennt der Künstler Chardin, Hodler, Morandi und Chaim Soutine, seine Bilder zeugen jedoch von einem eigenen Stil. Es sind zurückhaltende Bilder, deren Farbpalette eingeschränkt ist. Die Motive seiner Stillleben sind Früchte, tote Tiere, Flaschen und Blumen. »Es sind immer Dinge, die mich in gewisser Weise anziehen; warum die mich anziehen, ist eine sehr – und da wird die Sache eben so heikel – nebulöse Angelegenheit; die könnte man versuchen zu definieren, aber warum sollte man das tun?«[1] Neben der Beschäftigung mit den Motiven seiner Arbeiten interessiert Peter Schmersal die Malerei selbst: »Thema ist die Beobachtung und das Malen als ihre Übersetzung in die Malerei. Thema ist die Malerei, die sich über den Gegenstand, über seinen wandelbaren Zustand entfaltet.«[2] || JULIA VON KLOT

1 Galerie Karsten Greve (Hrsg.), *Peter Schmersal. Malerei Peinture Paintings,* Köln 1990, S. 11.
2 Ebd., S. 5.

Angriff auf das Holz

Die Kunst des Hackens

SONJA STÖSSEL
Fotografie: Jonas Lindström
Übersetzung: Franca Fritz
und Heinrich Koop

Ein Besuch in David Adamos Atelier in Kreuzberg erinnert an einen Waldspaziergang. Es riecht nach Holz, unter den Füßen federt weicher Waldboden. In Wahrheit bedeckt eine dicke Schicht Holzspäne den Grund, ein Stapel Holzbalken blockiert den Eingang. Inmitten Tausender Holzspäne sitzt Adamo. In New York geboren, begann seine Karriere als Künstler etwa zu der Zeit, als er 2009 nach Berlin zog. Im Gedächtnis geblieben ist wohl sein bekanntestes Werk: eine Axt mit zerhacktem Griff, die in einer Wand steckt – zu sehen auf der Whitney Biennale 2010. Seit jenen frühen Massakern an Werkzeugstielen sind Adamos Arbeiten monumentaler geworden; inzwischen richtet er die Axt gegen große Holzbalken. Aber wie wir erfahren, hat er auch eine Schwäche für winzige Früchte.

David Adamo || 2012

PETER ANTON

Geboren 1963 in New Haven
Lebt und arbeitet in Guilford, Connecticut

Chocolate dipped lemon slice || 2007 || Mischtechnik || 79,5 × 45 × 13 cm
Chocolate dipped kiwi slice || 2007 || Mischtechnik || 59 × 54 × 12 cm
Chocolate dipped orange slice || 2007 || Mischtechnik || 80 × 44 × 12 cm

Seit 20 Jahren präsentiert Peter Anton überdimensional nachgebildetes Naschwerk in zahlreichen Einzelausstellungen. Kuchen, Pralinenmischungen, Früchte, Eis am Stiel oder Erdnüsse sind die Motive seiner Wahl, die beim Betrachter die Freude am sinnlichen Genuss stimulieren soll. Die banalen Objekte oraler Begierde, wie etwa Schokofrüchte, sind ironisch ins Riesenhafte vergrößert, wobei der Künstler sowohl auf die Lust am Süßen des Gegenübers abzielt als auch auf ein ästhetisches Empfinden. Schimmernde Oberflächen, die den Glanz der Schokoglasur oder des frischen Fruchtfleisches hyperrealistisch wiedergeben, betonen den verführerischen Charakter der Gegenstände. Ebenso wie die Pop-Art, die vor 50 Jahren der aufkommenden Konsumgesellschaft affirmativ gegenüberstand, zeigt auch Anton die Erzeugnisse der modernen Konsumgesellschaft in ganzer Schönheit und Fülle. Sein besonderes Interesse gilt vor allem Nahrungsmitteln, da er der Überzeugung folgt, dass Essen die schönste Form ist, das Leben zu feiern und Menschen zusammenzuführen.[1] || JUTTA FISCHER

1 Siehe www.peteranton.com.

6 | Paul Cézanne || Äpfel und Orangen || um 1899 || Öl auf Leinwand || 74 × 93 cm || Musée d'Orsay || Paris

7 | Gustave Courbet || Stilleben mit Äpfeln und Granatapfel || 1871/72 || Öl auf Leinwand || 44,5 × 61 cm || National Gallery || London

brauche ich nur die Augen zu behalten, die mir die Natur gegeben hat, [...] Dieses Porzellangefäß ist wirklich aus Porzellan. Diese Oliven sind vom Auge wirklich durch die Flüssigkeit getrennt, in der sie schwimmen. Man braucht diese Biskuits nur zu nehmen und zu essen, diese Pomeranze nur aufzuschneiden und auszupressen [...]. O Chardin, das ist nicht weiße, rote und schwarze Farbe, die du auf deiner Palette zerreibst; das ist die eigentliche Substanz der Gegenstände, das ist die Luft und das Licht, die du mit der Spitze deines Pinsels nimmst und auf die Leinwand überträgst. [...] pfeifen Sie auf den Vorhang des Apelles und auf die Trauben des Zeuxis. Man täuscht mühelos einen ungeduldigen Künstler, und Tiere sind schlechte Beurteiler in der Malerei. [...] Aber Chardin täuscht auch Sie und mich, sooft er will.«[15]

Hier fegt Diderot die seit der Antike diskutierte Mimesis-Debatte als nicht länger zeitgemäß hinweg und erkennt, dass nun malerische Qualität und die Generierung stimmungsvoller Atmosphäre in den Vordergrund getreten sind. Die in der klassischen Moderne zu konstatierende Etablierung der Gattung Stillleben als künstlerisches Experimentierfeld par excellence ist die logische Folge dieser mit den Gemälden Chardins erfolgten Aufwertung der dinglichen Welt.[16]

Die paradigmatische Bedeutung des Pariser Malers dokumentiert noch das Diptychon *Vogel, Frucht, Tisch* des 1952 in Wuppertal geborenen Künstlers Peter Schmersal (Seite 27). Es zeigt auf zwei kleinformatigen Leinwänden jeweils einen auf dem Rücken liegenden toten Vogel und eine Frucht auf einer Tischplatte.[17] Wichtiger Ausgangspunkt für die aus dem breiten Pinselstrich sich herauskristallisierenden Formen sind die Arbeiten und Arrangements Chardins wie zum Beispiel das *Stilleben mit Rebhuhn und Birne* (Abb. 5). Die titelgebenden Objekte liegen auf einem Gesims, das – wie die dahinter aufragende Wand – in fleckenhaft aufgetragenem Braun-Grün changiert. Der Maler variiert hier das Motiv der birnenförmigen Gestalt: Nicht nur die Frucht selbst, auch der tote Vogel und die Schlingen der danebenliegenden Schnur greifen diese Grundform auf.[18] Ähnliches gilt für Schmersals Bilder: Auf der einen Leinwand wirkt der tote Vogel durch die Perspektive kugelig und wird von einem Apfel begleitet, auf dem zweiten Bild ist der Körper des Tieres ein längliches Oval und scheint neben einer Aubergine zu liegen.

Form und Farbe stehen im modernen Früchtestillleben grundsätzlich im Mittelpunkt. Ausgehend von Chardins Werken, markieren die Bilder Cézannes einen ersten Höhepunkt für die malerische Auseinandersetzung mit den »stillliegenden Sachen« (Zedler). Für den provenzalischen Maler gewinnt die *nature morte*, die er auf die Leinwand bannt, neues Leben und eine eigene Poesie:

»[Früchte] kommen zu Ihnen in allen ihren Gerüchen, erzählen Ihnen von den Feldern, die sie verlassen haben, von dem Regen, der sie genährt, von den Morgenröten, die sie erschaut. Wenn man mit fülligen Strichen die Haut eines schönen Pfirsichs umschreibt, die Melancholie eines alten Apfels, so ahnt man in den Reflexen, die sie tauschen, den gleichen lauten Schatten des Verzichtes, die gleiche Liebe der Sonne, dieselbe Erinnerung an den Tau, eine Frische [...].«[19]

Die Objekte sind für Cézanne Form- und Farbstudien, in welchen er die Absolutheit des künstlerischen Ausdrucks suchte und die Konstruktion von harmonischer Balance zwischen formalen und

farblichen Gegensätzen zum eigentlichen Thema erhob. Cézannes Ausspruch »Mit einem Apfel will ich Paris in Erstaunen versetzen!«[20] demonstriert nachdrücklich sein Gemälde *Äpfel und Orangen* (Abb. 6): Eine weiße Schale, ein Teller sowie ein Krug mit Blumenmuster befinden sich auf einer weißen Leinentischdecke und einem geometrisch gemusterten Tuch, die in scheinbar ungeordnete Falten gelegt sind. Die titelgebenden Früchte, deren orange-gelbe Farbe sich in den Tüchern und im Dekor des Kruges wiederholt, ruhen auf dem Geschirr oder auf dem Tisch.[21]

»Cézanne arbeitete [...] an einem Prozeß, in dem sich die Wahrnehmung der Dinge mit einer geeigneten Form ihrer Übersetzung in äquivalente Farbformen verband, beides wiederum war Gegenstand eines gedanklichen Reflexionsprozesses.«[22]

Diese Generierung einer ausponderierten »visuellen Syntax«[23] charakterisiert die Stillleben der klassischen Moderne insgesamt.[24] Noch 1945 legte Giorgio de Chirico (1888–1978) in seinem *Stilleben mit Früchten und einer Vase* eine einfühlsame Farbstudie vor (Seite 71).[25] Auf einem schlichten bräunlichen Untergrund sind zehn nicht mehr ganz frische Äpfel arrangiert, im rechten Hintergrund steht eine kupferne Kanne, deren Oberfläche das von links einfallende Licht reflektiert. Im Vordergrund liegen eine aufgeschnittene und eine ganze Zitrone sowie ein einzelner, dunkelroter Apfel. De Chiricos Gemälde erinnert an Arbeiten des Realisten Gustave Courbet (1819–1877), wie dessen 1870/71 in Paris entstandenes *Stilleben mit Äpfeln und Granatapfel* (Abb. 7).[26] Auch hier finden sich einzelne Äpfel neben dem größeren Früchtearrangement, steht an der Seite eines Weinglases ein metallenes Gefäß, auf dessen Oberfläche sich das Licht bricht.

3. Wie wirklich ist die Wirklichkeit? Das Stillleben als Reflexionsfeld der Moderne

Die Fruchtmalerei seit den 1920er-Jahren – die Arbeiten der Neuen Sachlichkeit, des Magischen Realismus, des Surrealismus, der Pop-Art oder des Hyperrealismus – strebt nur scheinbar nach der naturalistischen Wiedergabe des Gezeigten. Sie ist tatsächlich an einer ausdrucksmächtigen, durch den pastosen Pinsel- oder Spachtelduktus kommunizierten, atmosphärischen Malerei, welche über Chardin, Courbet und Cézanne an die Moderne übermittelt wurde, nicht interessiert. Nach den großen Gesten des Expressionismus ist eine Rücknahme der Farbigkeit ebenso zu verzeichnen wie der Verzicht auf dramatische Kontraste und auf individualisierten, malerischen Ausdruck. Ausgehend von der »Pittura metafisica« des de Chirico, besitzen unbelebte Gegenstände in solchen Darstellungen eine bisweilen verunsichernde Überpräsenz.[27]

Die über 70 Stillleben des neu-sachlichen Malers Alexander Kanoldt (1881–1939)[28] sind von einer strengen Kühle, die den mimetischen Charakter der Bildgattung nachdrücklich infrage zu stellen scheint. Symptomatisch konzentriert sich der Maler in dem 1930 entstandenen *Stilleben I* (Seite 73) auf wenige, scheinbar beziehungslos präsentierte Gegenstände in Lokalfarben. Auf einem Tisch mit orangefarbener Platte, die in leichter Aufsicht gezeigt wird, ruhen drei Äpfel, am rechten Bildrand steht eine weiße Schale vor einem irdenen Krug. Die wächsernen Blätter des an die hintere Tischkante

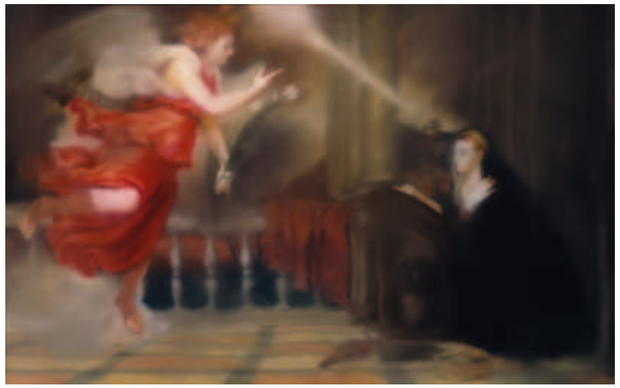
8 | Franz Radziwill || Der Pfirsich || 1932 || Öl auf Holz || 39 × 32 cm || Stadtmuseum Oldenburg

gerückten Gummibaums breiten sich vor der beigen Wand aus.[29] Schatten werden nur angedeutet, auf Glanzlichter verzichtet Kanoldt, sodass die Realität des Gezeigten trotz der figurativ akkuraten Darstellungsweise zweifelhaft scheint.

Dass die »stillliegenden Sachen« zunehmend eine entfremdete Welt der Statik abbilden, dokumentiert auch Franz Radziwills (1895–1983) Tafelbild *Der Pfirsich* von 1932. Der magische Realist, der den größten Teil seines Lebens im Nordseebad Dangast bei Varel verbrachte, fokussiert die titelgebende Frucht, deren leuchtendes Gelborange sich vor dem in kalten Blau-Grau-Tönen gehaltenen Unter- und Hintergrund abhebt (Abb. 8).[30] Spannung erhält die hochrechteckige Darstellung vor allem durch den Gegensatz des fast haptisch greifbar gemalten, isolierten und dadurch monumentalisierten Pfirsichs und des abstrahierend-reduzierten Bildraums.

Aufgrund ihres tradierten Wirklichkeitsanspruchs bieten stillllebenhafte Motive Malern des 20. und 21. Jahrhunderts Anlass zu einer kritischen und häufig ironisch gebrochenen Betrachtung von Welt und Kunst. 1964 präsentierte der belgische Maler René Magritte (1898–1967) mit der für ihn typischen, ans Surreale grenzenden Überpräsenz der Dinge in *Ceci n'est pas une pomme*[31] einen fotorealistisch, aber mehrfach überlebensgroß gemalten Apfel (Abb. 9). Sein programmatischer Titel verweist auf die postmoderne Hinterfragung der Beziehung von Objekt, seiner Bezeichnung und seiner Repräsentation. *La trahision des images*[32] hat viele Deutungshypothesen hervorgebracht, am bekanntesten diejenige Michel Foucaults

Uwe Wittwer || Wandstück || 2012 || Aquarell auf Papier || 127 × 111 cm || Besitz des Künstlers



Gerhard Richter || Verkündigung nach Tizian || 1973 || Öl auf Leinwand || 125,5 × 200,2 cm || Hirshhorn Museum and Sculpture Garden || Smithsonian Institution || Washington, D.C.

Willem Kalf || Still Life with the Drinking-Horn of the Saint Sebastian Archer's Guild, Lobster and Glasses || um 1653 || Öl auf Leinwand || 86,4 × 102,2 cm || The National Gallery || London

London, Zürich und Berlin – Sie haben an verschiedenen Orten gearbeitet und leben heute in Zürich. Für Sie eine Stadt der Kunst?
Obwohl Zürich mit Pipilotti Rist und Peter Fischli & David Weiss, der Arbeit von Bice Curiger sowie herausragenden Galerien wie Presenhuber, Bischofberger und Hauser & Wirth eine lebendige Stadt für die Kunst ist, fühle ich mich als Maler eigentlich immer fremd hier.

Als Künstler oder explizit als Maler?
Als Maler. Es ist ein hartes Pflaster für mich. Trotz bedeutender Künstler hat sich in Zürich keine Malereitradition entwickelt. Im Gegensatz dazu ist London der ideale Ort für die Malerei. Sie hatte dort immer ein bestimmtes Selbstverständnis.

Wie prägend war die britische Kapitale für Sie im Hinblick auf Ihre Kunst?
1989 hatte ich ein Stipendium in London und ich habe mit den Referenzbildern begonnen. Das war der Moment, an dem ich mich von der abstrakten Malerei verabschiedet habe.

Spielte die abstrakte Malerei eine Rolle für Sie?
(Lacht.) In den 1980er-Jahren ja, heute nicht mehr. Aber es war total unbefriedigend: Malewitsch hatte das *Schwarze Quadrat* bereits gemalt und die absolute Reduktion erreicht. Die Abstraktion hat mich daher nicht mehr befriedigt. In dieser Zeit habe ich mich stark mit der zeitgenössischen Malerei und mit der neuen Figuration, unter anderem mit den Neuen Wilden in Italien und Deutschland, beschäftigt. Auch die englische Malereitradition war für mich wichtig: Auerbach, Freud, Bacon, Turner und Constable haben mir das Figurative nahegebracht. Das hat großen Spaß gemacht. Damals entstanden die ersten Kriegsschiffarbeiten.

Wo sind Sie auf das Motiv gestoßen?
Ich habe viel Zeit auf Flohmärkten und in spezialisierten Buchhandlungen und Antiquariaten verbracht, die große Bestände an Militaria geführt haben. Es war schwierig zu der Zeit, an Material zu kommen, da es noch kein Internet gab, und es hat mich später noch eine Reise nach London gekostet, weil ich explizit Material über Kriegsschiffe gesucht habe.

Nach dem Aufenthalt in London ging es für Sie zunächst zurück in die Schweiz?
Ja, ich kam 1990 zurück und war sehr stark im Kontext der Berner Kunsthalle vernetzt. Der damalige Direktor Ulrich Loock hat uns als junge Künstler wahnsinnig gefordert, indem er sagte: Ihr seid nur so gut, wie ihr im Kontext meines internationalen Programms bestehen könnt.

... eine hohe Messlatte!
Das war super und gleichzeitig wahnsinnig wichtig für uns. Loock hat ganz früh eine große Richter-Ausstellung[2] gemacht, die für mich persönlich ein Augenöffner war.

Was hat Sie an Gerhard Richter und seinem Werk fasziniert?
Die Verwischungen und diese Unschärfegeschichten. Ich bin heute ziemlich weit von seiner Position entfernt und Richter interessiert mich nicht mehr so stark wie früher. Aber in seinem Werk gibt es auch eine Referenzarbeit zu einer Mariendarstellung von Tizian, die mich fasziniert hat.

War dies der Impuls, sich stärker mit der Malerei und ihrer Geschichte zu beschäftigen?
Auch, aber ich habe mich bereits in London sehr stark mit der Geschichte der Malerei beschäftigt. Der große Kunsthistoriker Colin Wiggins Esq, der einmal pro Woche eine Vorlesung an der National Gallery gegeben hat, war überwältigend gut. Für mich war es ein Schlüsselerlebnis, als er über den Künstler Willem Kalf[3] und sein großes Hummerstück[4] gesprochen hat. Mehr noch als später das Tizianbild von Richter. Ich habe gesehen, dass in der akademischen Haltung der englischen Malerei die Beschäftigung mit der Geschichte der Malerei ganz selbstverständlich ist.

Kommen aus diesem Verständnis die Referenzarbeiten zu bekannten Werken der Kunst?

Das Ego muss an der Ateliertür abgegeben werden.

STEPHEN FLEISCHMAN
Übersetzung: Franca Fritz
und Heinrich Koop

Wilde Früchte

Süßes und Saures

MARTIN STATHER

1 | Giuseppe Arcimboldo || Der Sommer || 1573 ||
Öl auf Leinwand || 76 × 63 cm || Musée du Louvre || Paris

DONALD BAECHLER

Geboren 1956 in Hartford, Connecticut
Lebt und arbeitet in New York

Ohne Titel || 1989 || Collage, Aquarell, Deckweiß, Bleistift auf dünnem Papier || 67 × 52,5 cm

Donald Baechlers Arbeiten fügen dem Stilmittel der Collage eine neue Dimension hinzu: Mittels verschiedener Materialien, Techniken und Farbaufträge arbeitet der Künstler eine erstaunliche Zahl an Bildschichten heraus. Die Collage *Ohne Titel* weist den Charakter von Baechlers früheren Arbeiten auf, die Anfang der 1980er-Jahre nach seinem Studium an den Kunstakademien in Baltimore, New York und Frankfurt entstanden. Bei diesen liegt auf der vorderen Bildebene ein Motiv – hier eine lose Ansammlung von Früchten und Gemüse – in dem für Baechler typischen Strich einer kindlich-naiven Zeichnung. Die darunterliegenden Bildebenen sind blass ausgeführt, doch zeigt sich bei genauem Hinsehen eine überraschende Tiefe der Darstellung. Ein flüssiger Farbauftrag in Weiß, Kaffeesatz oder Tee sowie Papiere und Stoffe lassen unter der Oberfläche Fragmente von Zeichnungen nur vage sichtbar werden. Hier sind es zwei ovale Kreise sowie Zahlenreihen, die in Verbindung mit der Darstellung auf der vorderen Ebene eine Assoziation zu wissenschaftlichen Darstellungen wecken. So wird das Spiel mit dem Offenlegen und Verdecken zu einer Reflexion über den Zugang von und Umgang mit Wissen, das Baechler dem Betrachter hier vor Augen führt. || SUSANN SCHOLL

FRANCESCO CLEMENTE

Geboren 1952 in Neapel
Lebt und arbeitet in New York

Il Parto Della Banana || 1980 || Mischtechnik auf Leinwand || 70 × 60 cm

Das Werk *Il Parto Della Banana* des in New York und Italien lebenden Künstlers Francesco Clemente trägt die für den Künstler typische Spannung zwischen linearer Kontur und fließender Farbe, zwischen Motiv und Leere, Ruhe und Bewegung, Realität und Fiktion. Clemente, der sich 1980 nach ausgiebigen Reisen durch Indien in New York niederließ und dort unter anderem auf Andy Warhol und Jean-Michel Basquiat traf, zeigt hier an einem beliebten Motiv der amerikanischen Pop-Art – der Banane – seine Faszination für die Technik des Aquarells. Durch die Farbigkeit bekommt das Bild einen Bezug zum menschlichen Körper und erlaubt eine Interpretation der zwei sich in Richtung Schale aufrichtenden Bananen als phallische Objekte. Die Dreieckskomposition, die sich jeder räumlichen und erzählerischen Logik zu verweigern scheint, beschreibt das Thema der multiplen Identität, das sich wie ein roter Faden durch das Werk Clementes zieht. Es entspringt der Vorstellung, dass jedes Ding auf der Welt eine Symbiose verschiedener Seinszustände ist und mit der Existenz des anderen im Ich zumindest eine Verdoppelung erfährt. || SUSANN SCHOLL