

En face – Porträt + Porträt II **(Malerei. Zeichnung. Skulptur.)**

Mit Werken von Olaf Hajek, Renate Hampke, MK Kaehne, Harald Kohlmetz, Henrik U. Müller, Ursula Sax, Gil Shachar, Stefan Thiel und Mia Witte

26. April – 25. Mai 2024

Eröffnung: Donnerstag, den 25. April, 19 – 21.30 Uhr

Nach dem ersten Teil der Ausstellungsreihe »en face – Porträt + Porträt«, der sich ausschnittshaft mit dem künstlerischen Medium der Fotografie beschäftigte, folgt nun ein weiterer Fokus auf die Medien der Malerei, Zeichnung und der Skulptur.

Die Porträtmalerei, die Jahrhunderte lang zum Kanon der Malerei gehörte, bekam eindeutig durch die Fotografie eine starke Konkurrenz, spätestens seit der Nachkriegsmoderne. Sie ist nie ausgestorben und hat herausragende Vertreter:innen gezeitigt, doch ist sie ein Sujet unter vielen geworden. L'art pour l'art, die Zweckfreiheit der Kunst und ihre Selbstreferenz haben ebenso dazu beigetragen. Wie lässt sich das Bild des Menschen heute in der zeitgenössischen Kunst darstellen, wenn wir es längst durch die digitalen Social Media von Bildern von Bildern, von Skulpturen und Menschen visuell überfordert sind und die KI auch noch Einzug hält?

Der zweite Teil dieser Ausstellungsreihe konzentriert sich auf Malerei (Kohlmetz, Müller, Thiel und Witte) sowie Zeichnung (Shachar, Kohlmetz, Kaehne) und Skulptur (Hampke, Kaehne, Shachar, Sax), die wie bei Teil I nur ausschnittshaft dieses Genre beleuchten.

Umso beeindruckender ist es, wenn uns herausragende Werke von Malerei und Bildhauerei entweder aus aktueller Atelierproduktion oder aus vergangenen Jahren begegnen, insbesondere dann, wenn diese Werke sich mit den uns bekannten Kunstwerken einer so reichen und langen Geschichte messen müssen. Die Auswahl ist natürlich eine subjektive und hat klar mit den Ressourcen zu tun. Entweder sind es Werke von Galeriekünstler:innen (Hampke, Kohlmetz, Müller, Sax, Shachar und Thiel) oder Gastkünstler:innen, mit denen schon länger zusammengearbeitet wird (MK Kaehne, Olaf Hajek) oder die neu hinzugekommen sind (Mia Witte).

Harald Kohlmetz hat seinen Typus der Büstenmalerei bereits in den 1990er Jahren entwickelt, noch während seines Kunststudium bei Karlheinz Erfurt an der Hochschule der Künste zu Berlin, heute Universität der Künste. Die neuesten, hier vorgestellten Malereien, sind von 2015.

Der Verfasser dieser Zeilen hat die Entstehung dieser Werkgruppe hautnah miterlebt, denn er war ebenso Student der Bildenden Kunst und traf sich täglich mit Harald Kohlmetz, hatten beide, wenn auch in verschiedene Klassen eingebunden, die Ateliers auf dem gleichen Flur im 1. Stock der HdK in der Grunewaldstraße. Viele Gespräche haben sich um seine neuen Malereien ergeben, und die Meinung des Verfassers hat sich ob der Qualität und der Einmaligkeit dieser Werkreihe nicht verändert, sondern im Gegenteil. Sie ist verstetigt. Insbesondere in unserer heutigen lauten und inzwischen längst digitalisierten Welt der Bilderschwemme und ihrer immer schneller werdenden Taktung, sind diese stillen, aber kraftvollen Malereien deren Gegenteil und laden ein zur Kontemplation und zur Selbstvergewisserung, sollte man nicht grundsätzlich Schwierigkeiten haben, in sich selbst zu ruhen. Denn dann – und das ist oft in der Rezeption, in der persönlichen Begegnung in all den Jahren immer wieder passiert – wendet sich der Blick des Betrachters schnell ab, denn er wird ja von den Augen des Büstenporträts direkt angeschaut. Das Objekt wird zum Subjekt. Dem Blick entkommen kann man nur durch die physische Distanzierung. Er oder sie geht weiter oder reagiert mit Unverständnis und verbalem Angriff. »Was soll das« oder »Die Malerei ist mir unheimlich«, etc. Wenn man bedenkt, dass die dargestellten kahlköpfigen Männer allesamt ein Konstrukt des Künstlers sind, und kein klassisches Porträt, das in situ mit einem Modell erarbeitet wurde oder von einem Foto abgemalt ist, und sich dann vergegenwärtigt, dass dies alles vor der digitalen Ära seinen Ursprung hatte, und die ernalten Persönlichkeiten keine Photoshop-Kompilationen oder gar Erzeugnis der KI sind, dann wird klar, dass es dem Künstler darum geht, das klassische Genre der Porträtmalerei zu abstrahieren und nach dem Stellvertreter zu suchen, der das Wesen des Menschseins versucht auf d a s e i n e Bild einzudampfen. Keine Ablenkung soll sein, keine Frisur vom Gesicht des Menschen ablenken: Deshalb sind die Porträtierten allesamt Männer; der Frau das Haar zu berauben, findet Kohlmetz für sie zu entwürdigend – Männer ohne Haupthaar hingegen sind uns vertraut. Der abstrakt weiße Umraum fördert die Konzentration auf das Gesicht, formuliert eine abstrakte Bühne, die das Geistige, aber auch die Orts- und Zeitlosigkeit manifestiert und bindet es ein in das sich materialisiert habende Konstrukt einer konzeptuellen Malerei, die auf das Suche ist, das Wesen des Menschen zu begreifen. Wer bist Du, wer bin ich?

Gil Shachar hingegen lädt uns ein, sein plastisches Werk, die Abformungen von real existierenden Menschen, deren Kopf und Schulter nun zu Büstenskulpturen in Wachs geworden sind, aus der Nähe zu betrachten. Die Scham oder Unsicherheit des Betrachters wird durch die geschlossenen Augen der Porträtskulptur gemindert. Das Werk bleibt ein Objekt. Ein Objekt mit Persönlichkeit, so wie die als Modell Sitzenden, auch hier zumeist Männer, denn sich des Kopfhaares für die Abformung in Gips zu entledigen, ist für die meisten Frauen ein allzu verständlicher Hinderungsgrund (eine Ausnahme ist »Birgit« von 2001, hier allerdings nicht gezeigt). »Salomon«, der junge Südafrikaner, ist jüngst in Johannesburg abgeformt worden, als

Gil Shachar dort ausstellte. Stoisch in sich selbst ruhend, wie es allen Büsten- oder Kopfskulpturen des Künstlers gemein ist, lädt er uns ein, sich ihm zu nähern, denn die geschlossenen Augen erlauben uns, sich ohne Scheu dem in Wachs geformten Abbild des jungen Mannes zu nähern. Die Positionierung in der Ausstellung unterhalb der Höhe des Betrachterauges lässt ihn uns von leicht oben wahrnehmen und verstärkt das Moment des aktiven Schauens. Wir müssen uns ein wenig beugen, um die Details des Gesichts zu erforschen. Gleichzeitig wird die Verletzlichkeit, hier das Ausgeliefertsein der dargestellten Person überdeutlich, können wir uns ihm nach unserem Belieben nähern, was wir in der Begegnung mit dem lebenden Salomon so nicht machen würden. Und wir entdecken die ausgeglichenen Proportionen, seine Schönheit und können die Plastizität der sinnlichen Lippen, der wohlgeformten Nase und der zärtlichen kleinen Ohren im Detail betrachten. Gil Shachar malt generell mit Ölfarbe das kurze Kopfhaar sowie die Augenbrauen und Wimpern auf den wächsernen Kopf, so dass durch den hauchdünnen Auftrag ein plastischer gemalter Farbsteg entsteht, der das Volumen, die Lebendigkeit auch ganz kurzer, auf 1 mm Länge getrimmter Haare malerisch-plastisch zu übersetzen vermag. Bei der zweiten Büstenskulptur der Ausstellung, bei »David«, ist dies sehr gut zu beobachten. Bei »Salomon« hingegen ist die Herangehensweise anderer Natur. Bei Afrikanern ist das kurz geschorene Haar nicht wie bei Weißen glattsträhmig, sondern sie kringeln und kräuseln sich direkt an der Kopfhaut. Der Künstler übersetzt dies durch das Einritzen von kleinen Kreisformen, die mit dem hauchdünnen Farbpinsel mit Ölfarbe gefüllt werden. Ein plastisches Relief entsteht, wie es auch in natura existiert. David hat Shachar jüngst zum zweiten Mal abgeformt. Das erste Mal wurde vor 23 Jahren durchgeführt, als er noch ein junger Mann war. Die Gesichtszüge sind markanter geworden. In sich selbst ruhend, mit geschlossenen Augen, könnte dieser sie jeden Augenblick öffnen. So realistisch ist das Bildnis. Der Blick nach innen geht nach außen in die Welt. Er ist unsere Projektion und lässt sich mit uns selbst allein. Mit oder ohne Erkenntnis.

Die zweite in der Ausstellung gezeigten Werkgruppe von Gil Shachar sind seine »Schattenbilder«. Es sind Skulpturen und zugleich Zeichnungen. Abformungen von Papier, auch gerissenem bzw. aufgerissen und in Epoxidharz in die neue Wirklichkeit überführt. Sie werden monochrom weiß grundiert und mit dem Graphitstift durch Punktierung bearbeitet, ein langwieriger Prozess, der für den Künstler wie eine Meditation ist (der gleiche Sachverhalt ist auch bei den auf die Skulpturen aufzumalenden Haaren gegeben). Die Ergebnisse sind frappierend: der überaus gleichmäßige Graphitauftrag stellt das Schattenbild einer Person, zumeist von vorne, dar und korreliert mit dem traktierten Zeichnungsuntergrund auf eigentümliche Weise. Entweder ist das Papier an einer Seite abgerissen, und es scheint, dass die Zeichnung nachträglich ‚zerstört‘ wurde, oder das Blatt öffnet sich mittig durch das Aufgerissensein und betont sein skulpturales Wesen, und lädt gleichzeitig ein zu Interpretationen, betreffen die Risse doch metaphorisch und real auch das Bildnis des Menschen. Verletzung, Gewalt scheinen augenfällig die Themen zu sein.

Eine neue, erst jüngst begonnene Reihe der »Schattenbilder« handelt von der Verwischung der Konturen, praktiziert sozusagen ihre Aufhebung. Doch entsteht durch das horizontale Ausradieren des vormals schwarzen Zeichnungsgrundes (mit präzisen Konturen) ein Geflecht von Schatten- und Lichtlinien, die ein nur vages Bildnis des Porträtierten liefern. Dass ein Mensch gemeint ist, ist evident. Ein Hauch von Wesenhaftigkeit der Person bleibt zurück.

Gil Shachar hat vom Autor dieser Zeilen jüngst bei der Abholung der neuesten Werke in Duisburg in seinem Atelier sowohl eine Schattenzeichnung ‚abgenommen‘ sowie den Kopf abgeformt. Was er mit letzterem vorhat, wollte er nicht verraten. Das Schattenbild hingegen ist schon fertig und in gleicher Technik umgesetzt. Allein das Profil des Hinterkopfs samt Hals, das trotz der Radierungen noch durchscheint, verrät gegebenenfalls bei Betrachtern, die ihn kennen, den Porträtierten. Die Gesichtsdetails hingegen sind aufgelöst von dem fluid wirkenden und energetischen Strukturgeflecht.

MK Kaehne, der zweite Bildhauer in der Ausstellung, verfolgt einen gänzlich anderen Ansatz. Sein vielseitiges konzeptuelles Werk ist thematisch in Zyklen eingebunden. Der Zyklus »Mutter« z. B. bringt die verschiedenen Techniken und Medien zusammen, um sich dem Thema auf unterschiedlichster Weise zu nähern und ein Gesamtes zu bilden, das sich gegenseitig ergänzt und abstrakt-narrativ auflädt. Die Abformung von Menschen ist hierbei nur ein Teil des Ganzen. Als Maler in Moskau und Berlin ausgebildet, vermag es der Künstler, der abgenommenen Form durch eine Bemalung mit Ölfarbe das fleischige hautnahe Inkarnat zu geben, von partiellen zarten Rötungen und Äderchen belebt. Das Einsetzen von Glasaugen und das Einbringen von Menschenhaar an den relevanten Kopfpartigen verstärkt den Realismus. Man kann die nackte Dame im Bett (vor genau einem Jahr in der Ausstellung »Mutter« in der Galerie gezeigt, nicht Teil der Ausstellung »en face«) und den Jungen ‚atmen hören‘. Wenn jedoch der Junge als Büstenskulptur mit einem weißen Sweater bekleidet und dieser mit dem Spruch »My Mother was a Friend of an Enemy of the People« auf Brusthöhe bestickt ist und das Ganze in einem aufwändig umgesetzten Design-Schaukasten uns gegenübertritt, ist das Abbild des Jungen oder der nackten Frau Teil eines Ganzen, das zusammengehört und als solches auch verstanden werden soll. Individualität versus Kommerzialisierung könnten die großen Themen sein. Auch die Leuchtschrift im Schaulager, ebenfalls in einem Signature-Schaukasten in rotbraunem Holz mit Acrylhaube gefasst, öffnet den Blick abermals. *Paranoia. That is my business.* Die hohe Handwerkskunst in all seinen Medien lässt sich auch in der Tuschzeichnung »14:31« ablesen. Treffsicher sind zwei Personen in einem flüchtigen Moment auf einer mit Licht durchflutenden Waldlichtung oder Waldweg auf Papier gebannt. Bei der Tuschzeichnung lässt sich schwer schummeln. Jeder Pinselstrich muss sitzen. Und das tun sie und führen eine Momentaufnahme vor, die voller Energie ist. Der Junge, der sich bodennah im Kreis dreht und der junge Mann (dem Künstler nicht unähnlich), leicht abgewandt, der den Blick in die Ferne streifen lässt. Ist diese Situation um 14:31 Uhr an irgendeinem Tag bei einem Spaziergang im Wald festgehalten?

Stefan Thiel, insbesondere bekannt durch seine beeindruckenden Papierschnitte, die das Rascheln im Gezweig, das Säuseln des Wassers, das Absacken einer weichen Lederhandtasche plastisch und lebensnah, fast atmend, darzustellen weiß, hat sich parallel zu dieser Werkgruppe seit 2016 einer weiteren künstlerischen Gattung, der Ölmalerei zugewendet und diese in einer eigenen Bildsprache entwickelt. Seine letzte Einzelausstellung »Deutsche Landschaften« im Frühjahr 2023 ist noch sehr präsent. Die bleierne Schwere, die sich über die uns unschuldig erscheinenden schönen Landschaften legt, gibt Zeugnis des Unvorstellbaren, das sich zur Nazizeit dort abspielte. Die Reduktion auf schwarze und weiße Ölfarbe und deren Abmischungen auf der grünlich-braunen Leinwand verstärken diesen bleiernen Filter.

Den beiden (Nicht-)Farben ist er treu geblieben, auch in seinen Porträtmalereien. Es mag auch als ein diskreter Verweis auf seine Fotografie, die die Grundlage für alle seine Werkgruppen ist und zugleich auch als eigenes Medium kontinuierlich eine Rolle spielt, verstanden werden.

Ein stattlicher bärtiger Mann, fast *en face* uns zugewandt und uns selbstbewusst in die Augen schauend im schwarzen Lodenmantel, wird in dem großen Bild »Dan und Marx« mit einer in roten Lettern aufgemalten Aussage von Karl Marx konfrontiert. »Alle Regierungen, seien sie noch so unabhängig, sind nur Vollstrecker der ökonomischen Notwendigkeiten der nationalen Lage.« Auch wenn das Bild von 2017 ist, illustriert es die Realität, wie wir sie erst jüngst durch den Putinschen Krieg erlebt haben, dass ausgerechnet ein grüner (sic!) Wirtschaftsminister einen Deal mit dem demokratiefeindlichen Saudi-Arabien durchführt, um Energiereserven bei ausbleibendem, weil boykottiertem russischen Gas für sein Land sichern zu helfen. Wie schon bei den »Deutschen Landschaften« wird bei Stefan Thiel zugleich eine *message* mitgeliefert, die irritierend ist, und in diesem Fall auch den jungen selbstsicheren Mann als einen durchaus von der Weltwirklichkeit Abhängigen subtil (weil nicht festlegbar) konfrontativ darstellt.

Die beiden anderen Porträts sind reine Porträts, ohne aufgemaltes Statement. »Florian«, frisch aus dem Atelier, und »Roy« aus dem letzten Jahr sind Porträtmalereien, die die Herkunft von der Fotografie nicht leugnen, also nicht mit dem zu Porträtierenden als Modell vor der Staffelei erarbeitet wurden. Auch hier kann die Beschränkung auf Schwarz und Weiß und deren Abmischungen als Hinweis auf die Fotografie verstanden werden. Akzeptiert man diesen, dann könnte die nächste Botschaft lauten: Malerei kommt nach der Fotografie (zumindest in den realistischeren Genres wie Porträt- und Landschaftsmalerei). Sicherlich eine hoch kontroverse Botschaft oder Interpretation des Autors.

Mia Witte, die Jüngste im Bunde der ausstellenden Künstler:innen (geb. 2000), ist Autodidaktin und mit kleinformatischen Acrylmalereien auf Malpappen vertreten (je 40 x 30 cm). Sie kommt aus einer künstlerischen Familie in Berlin und hat schon früh mit der Malerei begonnen.

Mia Witte weiß, wie sie die zu porträtierende Person in ein spannendes Verhältnis zum monochromen Bildraum setzt und die Größe zueinander überlegt korreliert. Es entsteht eine intime Beiläufigkeit, nimmt der Kopf selbst nur etwa ein Drittel des Bildraumes ein, was eine selbstbewusste künstlerische Behauptung ist. Zwei Typen malerischer Annäherung an die zu porträtierende Person bzw. zwei unterschiedliche Herangehensweisen sind evident. Die eine ist die Modulation des Gesichtsvolumens durch Farbe in weichen Übergängen wie z.B. bei »Juliana« und die andere ist das Aufbrechen der Gesichtsdetails in weich modulierte Farbfelder, die zwar leicht abgemildert durch Übergangszonen, doch hart und fast unvermittelt erscheinend aufeinanderstoßen und die Tiefen (Verschattungen) der anatomischen Gesichtsmodulation formulieren. Die plastische Modulation des Gesichts hierbei ist augenfälliger und muss bezüglich der Stimmigkeiten präzise gesetzt sein, was die Künstlerin bei »Emma« vortrefflich vorführt. Der leicht melancholische Blick dieser jungen Frau wird verstärkt durch die Einbindung der Gesichtsfarbe in einen auberginefarbenen Hintergrund, der selbst von malerischer Delikatesse durch seine Ausdifferenzierung ist, wie sie bei den anderen Porträtmalereien, besonders bei »Juliana«, in einem starken haptischen Reiz kulminiert, weil die Farbe dort pastos und reliefartig aufgetragen, hier sogar aufgespachtelt ist. Mia Witte versteht es, die lokalen Gesichtsfarben und die der Haare mit einer kontrastreichen Hintergrundfarbe, mal in einem Graugrün (wie bei »Juliana«) oder Türkisblau (wie bei »Francesco«), mal in Aubergine oder einem hellen Grün oder in Rosé (wie ersteres bei »William«, und zweiteres bei »Lean« – beide Bilder sind nicht Teil der Ausstellung, aber im Portfolio vertreten) herauszustellen.

Die lockige ungezähmte Frisur von »Juliana« schält sich präzise mit den einzelnen Haarsträhnen aus dem pastosen Hintergrund heraus. Es ist ein weiteres Moment, das eine ganz eigene Bildspannung erzeugt. Der monochrome Hintergrund, dominant durch seine bildprägende Größe, lockt den Betrachter durch die Farbattraktion, sich dem Bild zu nähern. Dabei löst sich der Hintergrund in verschiedene Binnenfarben auf und gibt dem Porträtierten eine malerische Bühne. Der Umraum suggeriert eine ungeahnte Tiefe und ist flach zugleich und lenkt wie ein Trichter auf das Eigentliche, das Porträt – hier von Freunden und Freundinnen –, die beiläufig ins Bild gesetzt scheinen, aber von einem großen Respekt und einer Zärtlichkeit ihnen gegenüber zeugen. Es sind Bilder, die durch eine nicht zu definierende Intimität berühren. Die mannigfaltige positive Reaktion, gerade von Künstlerkolleg:innen, bestätigt die Qualität unabhängig voneinander und das der Witteschen Malerei Eigene, ihre beseelte Kraft.

Ursula Sax, die Grande Dame der Bildhauerei (Jahrgang 1935), ist mit einer Arbeit aus den frühen 1990er Jahren vertreten. Die ausgewählte Arbeit mag hier als Stellvertreterin für ihr Werk dienen, auch wenn den meisten Besuchern der Ausstellung diese Werkgruppe kaum bekannt sein dürfte. Die Werkphase dieser Zeit ist neben ihren großformatigen Tuschzeichnungen und Papierreliefarbeiten von der

Beschäftigung mit dem Material Ton (Terrakotta) geprägt, und ergänzend dazu, mit Pappmaché. Die Vorgehensweise ist ähnlich, nur dass der Ton gebrannt wird und beim papiernen Material der Leim die Beständigkeit ermöglicht. Die Künstlerin baut die Formen durch aufeinandergedrückte, kleine flachgedrückte Klümpchen aus Ton oder hier aus mit Leim gesättigtem Papier.

Ursula Sax hat Zeit ihr Lebens die Geometrie des menschlichen Körpers interessiert. Das bekannte Tanzskulpturenensemble zu ihrem »Geometrischen Ballett« gibt davon beredtes Zeugnis. Das hier vorgestellte Werk lässt uns in die (geometrische) Architektur eines Körpers blicken. Dass hier ein Mensch sinnbildlich dargestellt ist, wird man sofort gewahr, ist der Körper durch Hals und Kopf nach oben hin abgeschlossen, und ein ungleich langes Beinpaar wächst aus dem rumpfartigen Zentralleib, der geöffnet ist, so dass der Brustkorb (oder die darüber verschränkten Arme, bzw. beides zusammen) und das Becken die Grenze zum uns umgebenden Raum bilden.

Hervorgehoben ist ein vertikal verlaufender Rundsteg mittig hinten im offenen Korpus und suggeriert die Wirbelsäule. Die Öffnung des Leibes, in ihrer Metaphorik sicherlich nicht ein einfacher Tatbestand, wird zurückgenommen durch das *allover* des teilweise gut lesbaren, gerissenen Papiers von Tages- und Werbezeitungen. Die zahlreichen gedruckten farbigen Details verweisen auch auf Letzteres. Pointiert und zu dem vergilbten Zeitungspapier kontrastierend sind sehr sparsame enzianblaue Farbaufträge durch die Künstlerin gesetzt. Es ist vermutlich keine nachträgliche Bemalung der Wandskulptur, sondern es sind Zeugnisse anderer künstlerische Aktivitäten, die zum Schutz des Arbeitstisches mit Zeitungspapier ausgelegt waren und nun mit den Farbsprengeln im Pappmaché ein neues Leben erhalten.

Die archaisch anmutende Form könnte als Stellvertreter für den Menschen, und mag somit inhaltlich als Parabel für ihn stehen und hat deshalb Eingang gefunden in die Ausstellung »en face – Porträt + Porträt«, auch wenn, was man bei dem Ausstellungstitel vermutet, es kein Porträt einer individuellen Persönlichkeit ist. Das bewusst gesetzte +-Zeichen erlaubt kuratorisch Freiheiten, ohne beliebig zu sein.

Ein ähnlicher Sachverhalt, nur radikaler, weil von der Interpretation abstrakter, stellt sich bei dem ausgestellten Werk »Afrikana« von der gleichaltrigen **Renate Hampke** dar. Im Titel impliziert, verweist es auf den Begriff, der aus dem Kunstmarkt kommt und alle Artefakte von Skulpturen bis zur Töpferware oder dem Textilwerk zusammenfasst, die in Afrika – zu welcher Zeit auch immer – von den Völkern dort geschaffen wurden.

Renate Hampke ist von der Arte Povera sehr stark beeinflusst und schafft ihr Werk zumeist aus vorgefundenen Materialien, die in ihrer Neukombination surreale Momente aufweisen bis hin zu erotisch-abstrakten Aufladungen. Der Fahrradgepäckständer mit Schutzblech und seitlich flankierender Büschel aus Kabelbinderresten, eingesetzt dort, wo normalerweise die Achse des Rades den Aufbau trägt, suggeriert sofort das Bild einer (bärtigen) Maske. Wie schon bei Teil I der Ausstellungsreihe das Fotogramm eines maskenähnlichen Gebildes von Gerda Schütte

die kuratorische Freiheit darstellt, so ist auch hier verfahren worden: Die Abwesenheit des Menschen wird thematisiert, ist die Maske das sich nun selbstvertretende Artefakt eines Rituals, bei dem der Mensch zuvor mit der Maske eine Einheit gebildet hat, meist einhergehend mit ausdrucksstarken Tänzen. Das Kunstwerk der Hampke zieht somit einen ähnlichen Bogen wie bei Schütte auf das Thema der Maske als Stellvertreter des Menschen.

Ein weiteres Werk von Renate Hampke, hier in der Ausstellung aus Platzgründen nicht gezeigt, aber im Portfolio aufgeführt, kann aufgrund des Titels für ein Porträt – hier von Lara Croft – verstanden werden, auch wenn es kein veristisch angelegtes Abbild dieser überweiblichen Animationskunstfigur ist. Zeichenhaft jedoch verkörpert es das, was diese Figur neben dem schönen Gesicht ausmacht: die vollbusige tatkräftige Superfrau. Allein die zwei kleinen Luftballons, gehalten in einer Art Klammer aus kunstvoll an bestimmten Punkten durch Kabelbinder abgebundenen Fahrradschläuchen, liefern humorvoll die Konnotation des überweiblichen Wesens. Auch die rote Plastikkappe eines Kugelschreibers, aufgesetzt auf das Ventil, umschreibt augenzwinkernd das attributiv Weibliche (Lippenstift, lackierte Fingernägel). Eine Taille ist zudem ‚abstrakt‘ angedeutet. Die einschnürenden Kabelbinder ragen angriffslustig in den Raum. Ein weiterer Verweis auf den Gegenpol des Supermanns, die wehrhafte Superfrau. Renate Hampkes Werk kann man eigentlich durchgängig eine fantasievolle und spielerische Herangehensweise im Schaffensprozess attestieren.

Als malerisches Pendant dazu könnte man die Werke von **Olaf Hajek** verstehen, der in der Ausstellung mit drei gerahmten Malereien auf Papier (genauer gesagt Mischtechniken mit Aquarell, partiell mit Graphit und Firniss) aufwartet. Das Feuerwerk von detailliert ausgearbeiteten, additiven Zutaten in seinen Kopfbildern bildet ein unverwechselbares Ganzes. Es entsteht ein Konstrukt aus mannigfaltigen Pflanzen und Blüten, die in »Flowerhead« das androgyn wirkende Gesicht schmücken, jedoch mit einem feinen Oberlippenbart als Mann gekennzeichnet. Hier wird der Kopfputz einem Mann zugeordnet, wie bei allen drei Bildern, die in der aktuellen und fortlaufenden Reihe die metaphorisch vielseitig aufgeladene Figur des Dandys zum Mittelpunkt hat. Bei »Flowerdandy« ist eine Ganzkörperfigur gezeigt, die nur am Kopf mit langen Haar, seiner nach oben gestreckten rechten Hand und den gespreizten, mit einer blauen Hose bekleideten Beinen, deren Füße in roten eleganten Pumps stecken, zu erkennen ist. Ansonst verdeckt die ausladende Kleidung aus einem Meer von Blüten und Blättern den Körper, und ist als eine Collage auf einen weißen Trägerkarton montiert, dem partiell weitere collagierte Blüten zugeordnet sind. Zusammen schaffen sie eine Luftigkeit im Vergleich zu den beiden anderen eher als schwer und irden wirkenden Werken.

Die Verkehrung von Tatsachen wie die Zuordnung der Blume und des Vegetabilen zum Mann (statt wie früher bei Hajek zur Frau bzw. generell in der Geschichte der Kunst praktiziert), gesteigert durch das androgyne Gesicht und die Attribution von eleganten

roten Pumps, (über-)zeichnet den Dandy als eine skurrile und exzessive Figur, die einen deutlichen *touch* des Queeren verkörpert. Er ist ganz Kind unserer Zeit.

Henrik U. Müller, der auch schon bei »en face I« mit Arbeiten präsent war (auch Stefan Thiel war dabei mit seinen Fotografien), ist in dieser Ausstellung mit einem frühen Werk vertreten. »Schöneberger Trias (Frank, Semjon und Adelheid)« ist in einer vom Künstler entwickelten Technik geschaffen, die sich zwischen der Fotografie und der Malerei bewegt, auch wenn bei diesem frühen Werk die Hinterfolienlackmalerei noch nicht angewandt wird (was der Werkgruppe sonst auch die Charakteristik einer Malerei zukommen lässt). Die Malerei ist ersetzt durch die durchscheinende (malerische) Oberfläche der einzelnen Birkenperrholztäfelchen, die partiell auch ihre Maserung bzw. Astlöcher preisgeben.

Henrik U. Müller hat sich mit seinem Tafelwerk eine eigene Bildsprache erarbeitet, die als Fundament die Fotografie hat. Diese wird kombiniert mit Compositionsgold, einem Schlagmetall – dem Blattgold ähnlich, aber ohne Echtgoldanteile –, das dem auf eine Folie übertragenen fotografischen Print (oder aber auch von Lackfarbe) unterlegt wird bzw. auch die fotografischen Details umgrenzt. Die einzelnen Täfelchen, die das gesamte Tafelwerk zu einem Ganzen binden – oft als (keramische) Kacheln von Betrachtern verstanden und als solche auch beschrieben –, sind ebenfalls eine autarke Schöpfung des Künstlers und schaffen durch ihre nicht exakte Aufbringung auf einem gemeinsamen Trägergrund einen belebten Reliefcharakter des Werkes, der zusätzlich Spannung generiert, da einzelne Täfelchen leicht kippen, nicht ganz plan aufliegen und vereinzelt kleine Spalten zum nächsten Täfelchen bilden. Bekannt geworden ist diese Werkgruppe insbesondere mit den Kirschblüten- oder Tulpenmotiven, die das Vanitasmotiv künstlerisch vielfältig ‚bearbeiten‘ und eine asiatische Anmutung durch die Motivik, aber auch durch die kraftvolle, aber zugleich ruhige, zur Meditation einladende Stille erzeugen. Das hier gezeigte Dreifachporträt seiner Freunde ist aus einer frühen Werkphase von 2009 und ist eine private Leihgabe. Die Protagonisten sind formal geschickt in die von oben links nach unten rechts verlaufende Bilddiagonale gesetzt und der Autor dieser Zeilen umfasst die beiden anderen Personen mit seinen Armen und Händen und findet Halt in den ebenfalls antwortenden Händen der beiden anderen. Es ist ein Porträt von drei befreundeten Menschen, das eine große Nähe zueinander und intime Vertrautheit thematisiert. 15 Jahre später ist diese Vertrautheit naturgemäß sogar gewachsen.

Die Porträtausstellung imaginiert somit verschiedene Ansätze bezüglich des Begriffs »Porträt«. Bei Shachar, Thiel, Kähne und Witte ist das Abbild eines Individuums oder bei Müller einer Freundesgruppe gemeint, bei Kohlmetz und Hajek sind es Fiktionen, wobei das rein Abbildhafte bei Thiels Malerei »Dan und Marx« sowie bei Kaehnes »My Mother was a...« einen weiteren fiktionalen Raum öffnet, die Einbettung und das Verweisen auf andere Kontextualitäten durch die aufgemalten (bei Thiel) oder gestickten Sinnsprüche auf dem weißen Sweater des Jungen bei Kaehne. Wir wissen

allerdings, dass auch das vermeintlich Abbildhafte eine Fiktion ist, zwar ‚oberflächlich‘ materialisiert als ein Abbild eines realen Menschen, doch schon durch die Umsetzung entkoppelt vom Realen.

So spinnt sich ein kleines Netz von Skulpturen, Malereien und Zeichnungen unterschiedlicher Künstler:innen zu einer kleinen, aber feinen Ausstellung zum »Porträt«, die flankiert wird durch zwei Kunstwerke der beiden ältesten Künstlerinnen der Galerie, die in ihrer jeweiligen künstlerischen Ausdrucksweise eine abstrakte Essenz des zugrundeliegenden Themas formulieren und somit eine Klammer bilden.

Semjon H. N. Semjon, Mai 2024