

**ALEX BÄR
MALEREI**

**Weltenzirkus
Mensch**

Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen
2007

ZUM GELEIT

Die Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen verstand sich seit ihrer Gründung im März 1991 als Ort der Förderung von Wissenschaft und Kunst. Politische Bildungsarbeit im weiten Sinne: Förderung von emanzipatorischem Gedankengut in Wissenschaft und Kunst war Gründungsimpetus der Stiftung.

Beginnend mit der künstlerischen Ausgestaltung unserer früheren Geschäftsstellen durch Hans Rossmann über die großartige Ausstellung unseres Leipziger Altmeisters Gerhard Kurt Müller, die Diplomverteidigung von Alex Bär 2002 in den Räumen der Harkortstraße und weiteren Ausstellungen ist unsere Stiftung zu einem Ort der Kunst geworden.

Seit 1998 verfolgen wir das Werk unseres Mitglieds Alex Bär und begleiten es. Als Stipendiat der Rosa-Luxemburg-Stiftung Berlin konnte er nach seinem Studium an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig als Meisterschüler an der Burg Giebichenstein in Halle sein Profil ausprägen. Sein Œuvre hat in den fast zehn Jahren in imponierender Weise an Tiefe

und Vielfalt gewonnen. Die hier dokumentierte Ausstellung ist mit ihren 68 Gemälden und Grafiken die bisher umfangreichste von Alex Bär. Noch jugendlich, atmet die Ausstellung des 1967 geborenen Schweizers mit seiner ostdeutschen Wahlheimat zunehmend individuelle Handschrift und Reife.

Es gereicht der Stiftung zur Ehre, Alex Bärs Werk in ihren Räumen präsentieren zu können.

Prof. Dr. Klaus Kinner

Geschäftsführer der Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen

Menschen im Weltzirkus

Zur Malerei von Alex Bär

Annika Michalski

Das Gemälde als ein Fenster zu begreifen, ist eine alte Analogie, die vor nunmehr fast sechs Jahrhunderten ihren Ursprung fand. Der Florentiner Theoretiker, Architekt und Maler Leon Battista Alberti spricht im Jahr 1435 im ersten seiner drei Bücher über die Malerei, *De Pictura*, vom Bild als einem rechtwinkligen „Viereck von beliebiger Größe; von diesem nehme ich an, es sei ein offenes Fenster“¹. Gemeint ist hier im Rahmen einer Anleitung zur möglichst exakten Wiedergabe des Sichtbaren, ein ausschnitthaftes Abbild der Wirklichkeit im Bild zu besitzen und das Malen als Rekonstruktion des Realen zu sehen, nicht etwa eine neue Wirklichkeit als visuelles Angebot herzustellen. Der Kunsthistoriker Hans Belting bemerkt jedoch, dass die Analogie von Fenster und Bild erst dann überzeugen konnte, als die Betrachter im Fenster ein Emblem ihres Blickes auf die Welt sahen.² Das Tafelbild der Renaissance wurde so als Offerte eines gerahmten Blickes und einer Sicht auf eine imaginäre Welt begriffen. Von da an bewährte sich das Gemälde in der westlichen Kultur als symbolische Fensteransicht, die auf der Leinwand für immer festgehalten wurde.

Alex Bärs Bildräume können ebenfalls als Fensterblicke begriffen werden, doch stellen sie sich nicht als Spiegelbilder von Realität, als illusorische, überraschende Wanddurchbrüche und inszenierte Raum-

und Wirklichkeitserweiterungen dar, sondern als welthaltige Aussichtspunkte, als eine individuelle, subjektiv gefilterte, sich neu herstellende Gegenwart.

Das Fenster mit all seinen Konnotationen durchzieht Alex Bärs Werk wie ein unbewusstes Leitmotiv. Oft geht es im übergeordneten Sinn um Standortbestimmungen, Grenzen und Trennungen, das Innen und Außen, Räume, gestaffelte Bilder im Bild und Ausblicke, bei denen persönliche, aber zugleich universalisierte Sichtweisen auf allgemeingültige und doch individuelle Themen offeriert werden.

Als zentrales Motiv steht der Mensch im Zentrum seines Schaffens. Der übergeordnete Referenzrahmen ist das zwischen Ernst und Spiel pendelnde Treiben der Menschheit, der metaphorische Weltzirkus. In bewusster Anbindung an die tradierte Sprache seiner Zunft schöpft Bär dabei aus der europäischen Kunstgeschichte und greift auf verschiedene Darstellungstypen zurück, die stilistisch und inhaltlich wiedererkennbar bleiben. Dazu gehören die großen Themen wie Liebespaare, Maler mit Modell, Stillleben, aber auch Interieurs, genrehafte Straßenszenen, Reiseerinnerungen sowie gesellschaftliche und politische Sujets. Seit 2006 ist die autonome Landschaft eine neue Komponente in seinem Werk.

Eines seiner existentiellen Themen ist die Auslotung

des zeitlosen, ambivalenten Miteinanders von Mann und Frau. Im Gemälde *Mit Früchteschale* von 2003 wird die titelgebende Schale zur motivischen Vorausahnung und Wiederholung einer Zweisamkeit. Begegnungen, Blicke und Verbindungen, Liebe und Erotik, aber auch Trennungen und Distanzen werden thematisiert.

Ähnlich verhält es sich mit den Bildern *Maler mit Modell*, wo es neben der Einschreibung in einen stetig wiederkehrenden, künstlerischen Topos um die ganze facettenreiche Bandbreite der Beziehungen der Geschlechter geht – gerade im Paradoxon ihrer nahen Distanz und distanzierten Nähe zueinander. Künstler und Modell sind oft durch eine Leinwand getrennt. Jeder macht sich ein (Ab-)Bild des anderen, wobei das Gemälde des Malers, welches im Entstehen begriffen ist, selten erkennbar wird. Wird doch einmal der Blick auf die Leinwand freigegeben, bleibt das geheimnisvolle Bild im Bild kryptisch.

Ausgehend von der den Künstler umgebenden Wirklichkeit, findet in diesen motivischen Variationen eine Entzeitlichung statt: Individuelle Personen aus Bär's Umfeld werden zu Archetypen des Seins, zu welthaltigen Verallgemeinerungen, Frauen und Männer sind gleichzeitig Adam und Eva und erscheinen als anthropologische Konstanten. Reale Frauengestalten erfahren eine Stilisierung und werden mit erdiger Körperlichkeit und venushafter Aura versehen.

Das Changieren zwischen Realität und Entzeitlichung berührt auch den Künstler selbst. Die Selbstverortung löst sich in der Allgemeinheit und Allgegenwart auf. Bär äußert selbst dazu: „Ich bemühe mich, dass niemand anderes im Bild ist als ich, aber auch, dass ich es nicht bin.“

Dass die wohlproportionierten weiblichen Figuren im Bild funktionieren, ästhetisch und gleichzeitig fragil und gefährdet wirken, jedoch außerhalb des Bildes, auf unserer Seite des Fensters, nicht existieren könnten, wirft einen Blick auf Bär's künstlerische Stilistik. Es geht nicht um eine Wirklichkeitsauffassung, sondern um deren Vereinnahmung und -er-

weiterung zugunsten des Bildes und einer ästhetischen Erfahrung. Man denke nur an den lateinamerikanischen Maler Fernando Botero, der wuchtige, gedrungene Figurinen gestaltet, die in ihren verquerten Proportionen dennoch in der durch sie geschaffenen, künstlerischen Realität glaubwürdig erscheinen.

Bär sagt im Gespräch dazu: „Es geht beim Malen um die reine Fläche, um das Formulieren des Themas mit Flächen.“ Und er gibt Otto Dix wieder, der angesichts seines von 1929 bis 1932 geschaffenen Triptychons „Der Krieg“ gefragt wurde, wie er das bloß ertragen könne, diese allgegenwärtigen Fleischmassen. Dix antwortete: „Es ist ja nur Farbe!“

So wird demzufolge jedes Bein, jeder Arm, jedes Gesicht letztlich Fläche. In der Umsetzung der Wirklichkeit in Malerei ist Abstraktion unumgänglich. Obwohl sich Bär auf eine wiedererkennbare Formsprache bezieht, schließt das Brüche und Widersprüche nicht aus. Die Schwierigkeit des Formulierens eines Themas ist auch ein Austarieren, ein Ausloten von autonomen Farben und Formen: Durch ihre bildästhetisch bedingten Volumen verankern sich Bär's Menschen im Bild und werden Teil eines funktionierenden Ganzen.

Ein anderes, zeitloses Thema sind arrangierte Stilleben, wie das *Stilleben mit Orangen* (2004-05). Das Verhältnis von Abstraktion und naturgetreuer Abbildung wird dabei besonders deutlich. Zurückgenommene Schattierungen, wobei die Schale als beinahe autonome Fläche erscheint, und formale Andeutungen der Tischdecke loten ein Wechselspiel zwischen dem Erkennen von und dem Verzicht auf Definitionen aus.

Das Anliegen der Moderne nach Fragmentisierung einerseits, aber auch nach konkreter Klärung andererseits findet hier seinen Niederschlag in einer reichen Bildsprache aus Gegensätzen. Der Umgang mit Farbe erläutert oder löst Flächen und Binnenräume, gar Gegenstände auf. Weichheit durch sensibel gestaffelte Tiefe und Härte des Raumes durch seine



Großer Weltzirkus, 2006
Mischtechnik auf Leinwand, 260 x 280 cm





Im Park, 2006
Mischtechnik auf Leinwand, 120 x 150 cm

Linke Seite
Im Freien, nach Manet, 2006-07
Mischtechnik auf Leinwand, 190 x 180 cm

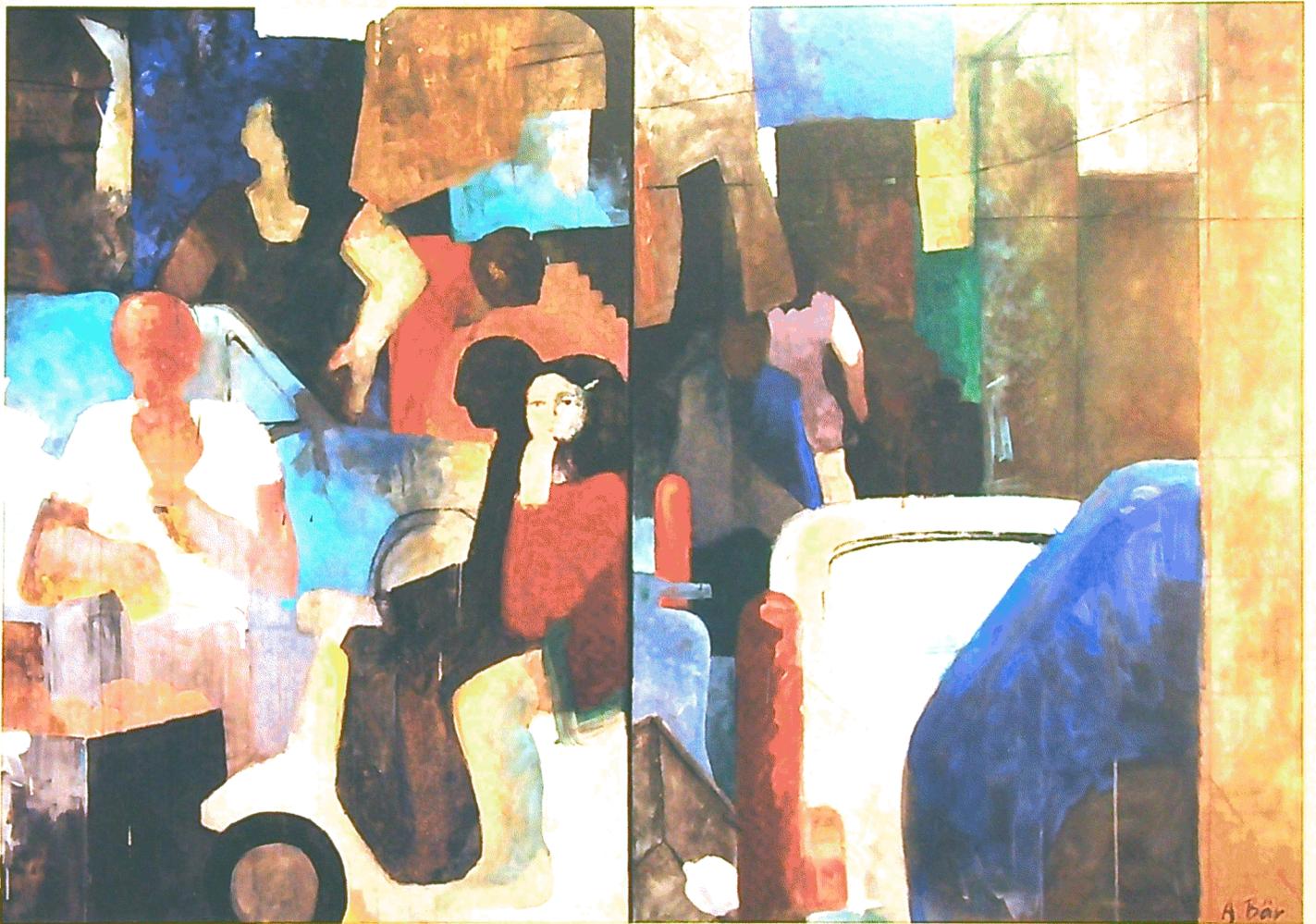




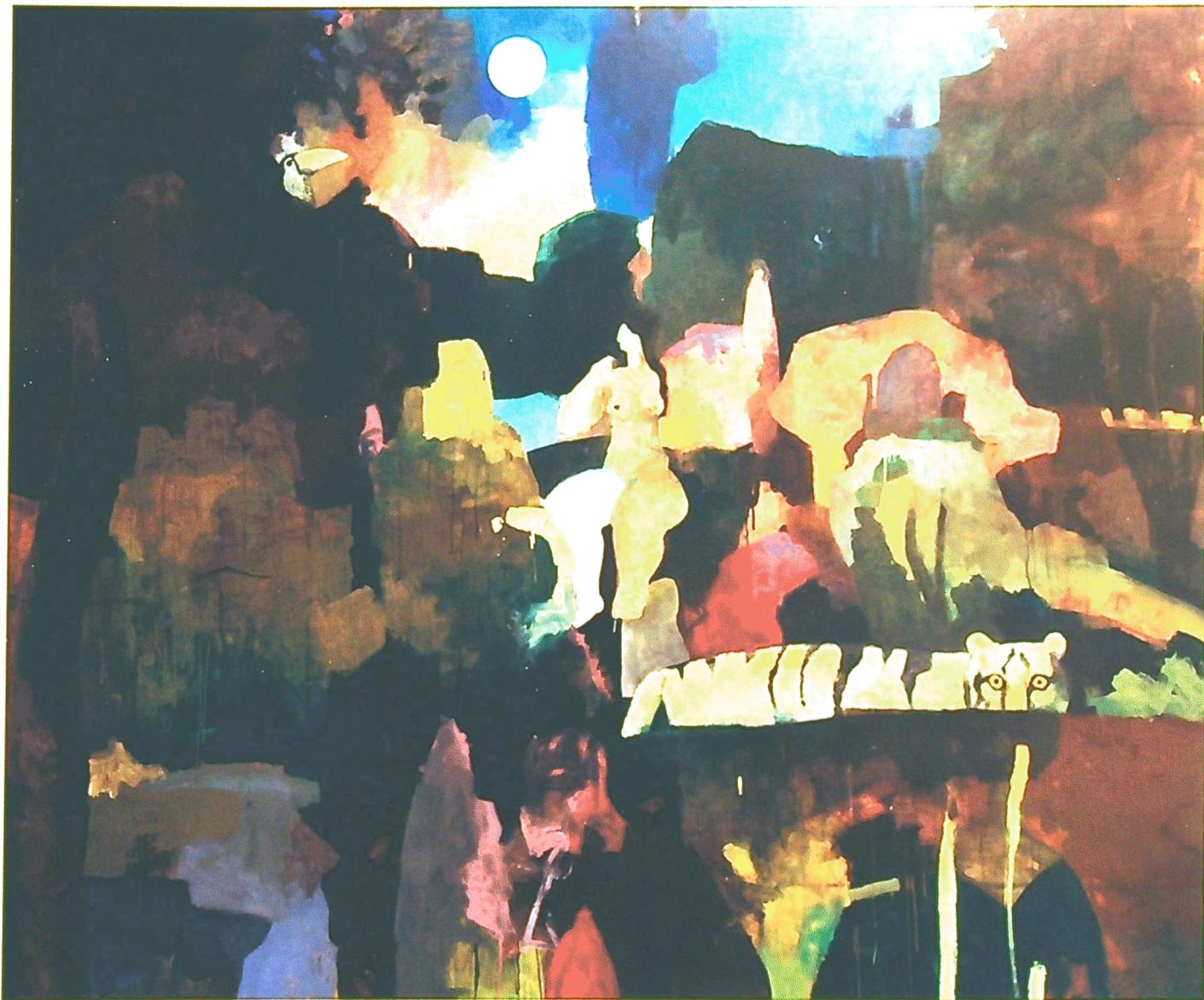
Heimsuchung, 2006
Mischtechnik
auf Leinwand,
230 x 360 cm



Adam und Eva, 2006
Mischtechnik auf Leinwand, 200 x 150 cm



Erinnerung III, 2003-05
Mischtechnik auf Leinwand, Diptychon, 250 x 220 cm



Paradiesgarten, nach Rousseau, 2006
Mischtechnik auf Leinwand, 190 x 230 cm

imaginär gesetzten Grenzen können gleichermaßen formuliert werden. Bär bevorzugt eine technische Verbindung von matt wirkender Eitempera und glänzender Ölmalerei, wodurch er eine differenzierte und visuell spürbare Oberfläche schafft. Sinnliche Kombinatorik entsteht auch durch die luminösen und glatten Strukturen, denen ein Pinselstrich in deckendem, energischem Gestus entgegengesetzt werden kann. Komplementärfarben verschärfen Formkontraste und bilden irrealer Raumebenen und -fluchten.

In der Verschmelzung und Anlehnung an Meister der italienischen Renaissance, aber auch an die figurliche Tradition des 20. Jahrhunderts knüpft Bär an die Vorbilder Giorgione, Uccello, Picasso, Guttuso und Balthus an. Sein Verhältnis zu den Meistern der Vergangenheit beschreibt er als Zeitgenossenschaft und findet sich damit in einer Verbindungslinie zu anderen Leipziger Malern. Der 2004 verstorbene Werner Tübke, ein Altmeister der ersten Generation der so genannten Leipziger Schule, gestand zum Beispiel: „Pontormo, Bronzino, natürlich Greco [...] – das sind für mich quasi Arbeitsleistungen und Kollegen hier und heute in der X-Zeitachse [...]. So muss man selbst unterwegs sein können, aber nicht ohne Fixpunkt. Fixpunkt definiert als das Selbst unterwegs, gleitend, fließend.“⁴¹

In ganz ähnlichem Sinne äußert Bär: „Es gibt keine Entwicklung in der Kunst, nur eine Erweiterung. Die Erweiterung ist dabei nicht horizontal, sondern vertikal, also aufbauend gemeint. Es existiert ein sich stetig erweiternder Spielraum von Kunst durch die Errungenschaften der Künstler.“

Bärs Malerei ist demnach auch als ein Fenster zu verstehen, welches sich als das gegenwärtig letzte aus einer Reihe dahinter gestaffelter Bilder aus der Geschichte der Kunst ergibt. So bleiben alle bisher entstandenen Werke und ihre formalen und inhaltlichen Leistungen ständig präsent. Der Künstler fügt sich in diese Erweiterung ein, stemmt sich nicht gegen sie. Und so erscheint die Gegenwart der Men-

schen auch gleichzeitig als deren Vergangenheit, als *circulus vitiosus*, wieder als nie enden wollender Welten- und Menschenzirkus.

Alex Bär räumt jedoch gleichzeitig ein: „Es geht um Reibung mit und in der Kunstgeschichte. Das bewirkt auch einen Druck durch die Anwesenheit alter Meister.“

Die Referenz auf traditionelle Darstellungstopoi ist eine Seite der Konfrontation mit den zeitlosen Künstlerkollegen, aber Bär scheut andererseits auch nicht die Auseinandersetzung mit konkreten Bildern. Der in zwei Varianten im Jahr 2006 entstandene *Paradiesgarten* bezieht sich unmittelbar auf Henri Rousseaus *Der Traum* von 1910⁴². In diesem Bild des naiven Malers, des autodidaktischen Zöllners und Grenzgängers zur Moderne, liegt eine unbekleidete Urwaldschönheit umringt von mit dem Blattwerk des Dschungels verschmelzenden Tieren – mit Tigern, Vögeln und Elefanten. Bärs Adaption abstrahiert die Details der Urwaldfülle und verwandelt die Wildnis in eine geheimnisvolle, heile Welt, in eine märchenhaft glühende Landschaft mit Eva.

Ebenso taucht ein zweiter Franzose auf und regt Bär im Dialog an: Edouard Manet. Dessen *Frühstück im Freien* von 1863 zeigt eine Figurengruppe im Grünen, bei der eine von angekleideten Männern umgebende, sitzende Nackte provokativ aus dem Bild heraus blickt.⁴³ Bärs *Im Freien, nach Manet* (2006-07) und das kleinformatige *Im Freien, Familie* (2007) lassen in einer Umdeutung die Themen von Mann und Frau, von Maler mit Modell mit hoffnungsvollen, persönlichen Zukunftsgedanken verschmelzen und entfernen sich mit einer großen Unbeschwertheit vom historischen Hintergrund des französischen Skandalbildes.

Auseinandersetzungen mit der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft finden auch auf anderer Ebene statt. Von Bedeutung ist als vierter großer Ausblick auf Bärs künstlerische Welten das politisch engagierte Bild. Der Titel des Gemäldes *Heimsuchung* von 2006, das als auffällig großes Format aus drei anein-

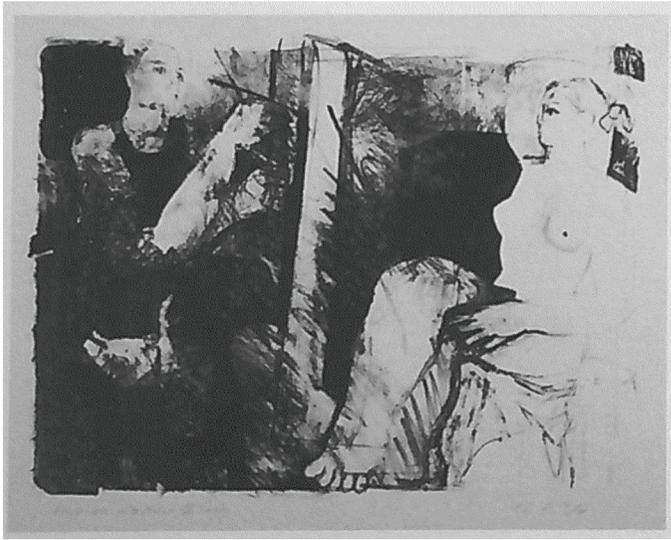
ander gefügten Bildtafeln besteht, ist durchaus doppeldeutig gemeint. Zum einen verweist der Künstler darauf, dass er sich politische, auch gesellschaftlich tagesaktuelle Ereignisse nicht bewusst als Bildinhalte in einer abwägenden Suche nach Motiven auswählt, sondern diese suchen vielmehr den Maler selbst heim, drängen sich ihm quasi auf. Auf der anderen Seite bezeichnet *Heimsuchung* die plötzlich eintretende, unvorhergesehene Bedrohung, die Gefahr für Errungenschaften der Zivilisation. Dies ist ein Anklagebild und eine Kriegswarnung. Dabei fällt der Betrachterblick nicht nur in ein Maleratelier, in dem derartige Gedanken materialisiert werden, sondern das Auge blickt auch in ein geöffnetes Weltfenster, in eine Landschaft des Irgendwo. Die Bedrohung findet in einer symbolischen Bildfindung Ausdruck, einem roten, heranstürzenden Pferd. So wie die Liebespaar-Bilder neben Harmonie und Schönheit auch Brechungen beinhalten, so geht es hier um die Dominanz der Gefährdungen, Ängste und Zerstörungen, um Auseinandersetzungen mit Ungerechtigkeit und Aufbegehren. In dem 2004 entstandenen Bild *Genua oder anderswo* verarbeitet Bär die Erschießung des jugendlichen Globalisierungsgegners Carlo Giuliani, der während des G8-Treffens in Genua im Jahr 2001 ermordet wurde. Oft sind konkrete tagespolitische Ereignisse, wie auch in *Überfall auf L.* (2006-07) und *Auseinanderbrechen* (1999/2003), Anlass zur Problematisierung von Macht und der Reaktion des aktiven oder passiv gelähmten Einzelnen.

Albertis rechtwinklige Vierecke beliebiger Größe, welche er sich als geöffnete Fenster vorstellte, geben bei den Malereien Alex Bärs den Blick frei auf viele Facetten vom „Weltzirkus Mensch“. Wie zufällig geschieht es auch, dass dabei die Figuren aus dem Bild heraus blicken, aus dem Rahmen dieser neu geschaffenen Realität zurück auf ihren gedanklichen und materiellen Ursprung. Sie konfrontieren den Betrachter mit ihrer Erscheinung und wollen in ihrer Welt gesehen und verstanden wer-

den. So sollen seine Bilder durchaus im übertragenen Sinne geöffnet werden, sie sind auch immer eine Aufforderung zur Auseinandersetzung – eine Einladung zum assoziativen Sehen.

Annika Michalski ist Kunsthistorikerin und Geschichtswissenschaftlerin und beschäftigt sich mit der Malerei der Moderne und der Gegenwart. Seit 1999 verfolgt sie das künstlerische Schaffen Alex Bärs. An der Universität Leipzig promovierte sie über Werner Tübkes Selbstportraits.

- 1 Leon Battista Alberti, *De Pictura*, 1435 (*Della Pittura*, 1436), 1,19. Hier zitiert aus: Ders., *Über die Malkunst*, hrsg. v. Oskar Bätschmann, Darmstadt 2002, S. 93.
- 2 Hans Belting, *Der Blick durch das Fenster: Fernblick oder Innenraum?*, in: *Opus Tessellatum: Modi und Grenzgänge der Kunstwissenschaft. Festschrift für Cornelius Claussen*, hrsg. v. Katharina Corsepius u. Daniela Mondini (*Studien zur Kunstgeschichte 157*), Hildesheim 2004, S. 17f.
- 3 *Nachbilder. Vom Nutzen und Nachteil des Zitierens für die Kunst*, Ausst.-Kat., Hannover 1979, S. 123.
- 4 Henri Rousseau, *Der Traum*, 1910, Öl auf Leinwand, 204,5 x 298 cm, *The Museum of Modern Art*, New York.
- 5 Edouard Manet, *Frühstück im Freien*, 1863, Öl auf Leinwand, 214 x 270 cm, *Musée d'Orsay*, Paris.



Modell mit Maler II, 2005
Lithographie, 54 x 80 cm

Alex Bär / 1967 in Zürich geboren / 1984 bis 1985 „Vorjahr“ an der Schule für Gestaltung Zürich / intensive Auseinandersetzung mit der freien Malerei / 1986 bis 1987 Arbeit in einer Schreinerei / 1987 bis 1991 Ausbildung zum Grafik-Designer bei Gody Anderegg / nach der Ausbildung erst angestellt, später freischaffend als Gebrauchsgrafiker und Maler in Zürich / 1996 Studienbeginn der freien Malerei an der Schule für Gestaltung Basel bei W. Mutzenbecher / 1997 bis 2002 bei Professor A. Rink, Hochschule für Grafik und Buchkunst-Akademie of Visual Arts Leipzig / 2003 bis 2005 Aufbaustudium (Postgradual) bei Professor U. Klieber, Professor Th. Rug und O. Möhwald an der Burg Giebichenstein, Hochschule für Kunst und Design Halle und Stipendiat der Rosa Luxemburg Stiftung / Dozent an verschiedenen Sommerakademien / Mitglied des Berufsverbandes Bildender Künstler, BBK / lebt und arbeitet in Halle und Zürich.



Rosa Luxemburg

©Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen e. V. 2007
Harkortstraße 10, D 0341 Leipzig

Layout: A. Bär / J. Damm-Fiedler
Foto: Anja Bartsch, Helle