

Guten Abend, meine Damen und Herren,

ich freue mich, dass Sie so zahlreich zur Vernissage der Ausstellung von Elisabeth Bereznicki und Matthias Dämpfle gekommen sind und dass ich hier einige Worte zu ihrem gemeinsamen Projekt „The Square“ verlieren darf. Tatsächlich ist es für beide nicht das erste Mal, dass sie ihre Arbeiten zusammen zeigen und auch nicht, dass sie sie in diesen Räumen präsentieren. Elisabeth Bereznicki war hier vor fünf Jahren zu Gast mit der Ausstellung „liquid society“, in der sie neben neuen Bildern eine markante Rauminstallation zeigte. An verschieden farbigen Spanngurten hatte sie an der tragenden Säule im Raum kopfüber ein metallenes Tischgestell befestigt, von dem an grauen und weißen Bändern ein aus verschiedenen Lampenschirmen konstruierter Kronleuchter hing. Die Lampeninstallation korrespondierte mit den Motiven der Bilder, die an den Wänden hingen, nur die Farben schienen den Objekten wie durch Kapillarkräfte entzogen und über die zu Boden fallenden Spanngurte der Installation in den Raum zu entweichen.

Matthias Dämpfle war 2008 zu Gast mit der Soloschau „meat meets meat“. Die Räume hier hatten gerade seit zwei Jahren geöffnet, es lag Aufbruch in der Luft, Künstlerwerkstatt und Städtische Galerie hatten endlich wieder eine sichere Bleibe. Das Zentrum der Ausstellung bildeten zwei Bodeninstallationen aus betongrauen Platten, wie dunkle Eisschollen über- und ineinander verkeilt, darin eingeschlossen diverseres Treibgut der Zivilisation: ein Stuhl, ein Küchenschrank, kleinere Möbel. An den Enden sammelten sich grüppchenweise in Plastiktüten gegossene Betonklumpen in unterschiedlichen Farben, die wie bunte Gischt um die dunkle Gravität der Schollen küselten.

Auch die aktuelle gemeinsame Ausstellung der beiden kreist um Fragen der Flüchtigkeit und der Präsenz, der Schwerelosigkeit und des Gewichts, der Transparenz und der Störung. Im Zentrum steht zunächst aber etwas anderes. Es ist die Erfahrung des künstlerischen Schaffens im Vakuum, im resonanzlosen Raum, in der Echokammer des eigenen Tuns – und nur des eigenen Tuns. Als sich Januar 2020 in Deutschland die erste Person mit dem kurz zuvor in China entdeckten Corona-Virus infizierte und sechs Wochen später die WHO Covid-19 zur Pandemie erklärte, war auf einmal spürbar, wie fragil das Gewöhnliche, Alltägliche, Selbstverständliche war. Plötzlich war nichts mehr normal, in keinem Moment, für niemanden – und schon garnicht für die Künstlerinnen und Künstler. Denn mit dem Schließen der Kunsthäuser und den Kontaktbeschränkungen, die eine Verbreitung des Virus verhindern sollten, fehlte von heute auf morgen auch eine zentrale Grundvoraussetzung der Wahrnehmung von Kunst: Sichtbarkeit. Elisabeth Bereznicki und Matthias Dämpfle arbeiteten dennoch – oder gerade deshalb weiter in ihren Ateliers im E-Werk. In gewisser Weise war es eine Arbeit gegen den Normalitätsverlust. Mehr noch aber war es eine Arbeit MIT dem Normalitätsverlust. Denn jetzt standen neue Fragen im Raum: Wie ließen sich Erfahrungen der Isolation, des Distanzgebots oder der Unverhältnismässigkeit der künstlerischen Mittel angesichts der unkalkulierbaren Gefahr der Pandemie nutzbar machen für die eigene künstlerische Praxis?

Über den Verlust von Sichtbarkeit hatte sich Elisabeth Bereznicki schon vor geraumer Zeit wiederholt Gedanken gemacht. Vor ein paar Jahren etwa war ihr aufgefallen, wie die Malerei still und fast unbemerkt aus dem Fokus der öffentlichen Aufmerksamkeit driftete. Kein pompöser Tod des Mediums, wie ihn regelmäßig irgendwelche Kritiker

verkündeten, sondern eher ein versehentliches Nichtbeachtetwerden. Als würde die Malerei gerade den Anschluss verlieren, weil sie ein wichtiges Update verpasst hatte und jetzt gerade niemand Zeit hatte, ihr zu zeigen, wie man das macht mit der Präsenz und der Relevanz in der Gegenwart. Doch vielleicht hatte das auch gar nichts mit der Malerei als Medium zu tun, sondern mit dem Bedeutungsschwund der Wand als Display, den die Kunst gerade erlebte, und mit der Neugier auf den Raum als Bühne und als Schnittfeld unterschiedlichster künstlerischer, sozialer und wirtschaftlicher Interessen. Keine Frage: Installationen, Performances, partizipative Kunst oder Arbeiten in der Augmented Reality brauchen keine Wand. Andererseits kann man aber auch fragen: warum sollte das nicht ebenso für die Malerei gelten?

Ausgehend von einer intensiven Auseinandersetzung mit installativen Formen des Ausstellens von Bildern entwickelte Elisabeth Bereznicki die Idee eines Gerüsts, das einen transparenten, aber nicht begehbaren Pavillon im Raum beschreiben sollte. Die Bilder, die sie in diesem modellartigen Gestell zeigen wollte, sollten sich den Blicken der Besucher in der ganzen Fülle ihrer Bedeutungen ausliefern – als Resultate des malerischen Prozesses, als Dinge von spezifischer Materialität, als architektonische Elemente, als raumbildende Formen. Um Malerei im Raum erlebbar zu machen. Um das Sehen in Bewegung zu versetzen. Um ein Bild zu finden für die Durchlässigkeit zwischen dem realen und dem imaginären Raum unserer Wahrnehmung. Dafür sollte der Pavillon stehen.

Im Rahmen eines Stipendiums des baden-württembergischen Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst zur Förderung künstlerischer Praxis während der Coronakrise konnte Bereznicki dieses Vorhaben nun zusammen mit Matthias Dämpfle realisieren. Es ist nicht der schlechteste Zeitpunkt für die Premiere. Auf dramatische Weise hat die Corona-Pandemie in den vergangenen eineinhalb Jahren ihre Spuren in der Kultur hinterlassen, hat die Kunst den Blicken der Öffentlichkeit entzogen. „The Square“ thematisiert diese Isolation, deren Ende trotz sinkender Inzidenzwerte noch kaum absehbar ist, und setzt ihr zugleich etwas entgegen: eben Sichtbarkeit.

Der Titel „The Square“ spielt unter anderem auf den gleichnamigen Film des schwedischen Regisseurs Ruben Östlund an. Im Zentrum dieser bitterbösen Satire über den Kunstbetrieb, seine Aggressionspotenziale und die Mechanismen des Ein- und Ausschlusses steht ein skrupelloser Museumskurator, der eine Werbeagentur mit der reißerischen Vermarktung einer Lichtinstallation beauftragt, mit der das Museum eine kontroverse Diskussion über die Grenzen der Freiheit lostreten will. Die Bodenarbeit im Film markiert ein vier mal vier Meter großes Quadrat auf dem Vorplatz des Museums. Der Kurator beschreibt es blumig als „Zufluchtsort, an dem Vertrauen und Fürsorge herrschen. Hier haben alle die gleichen Rechte und Pflichten“. Diese Interpretation steht jedoch in krassem Gegensatz zur zynischen Haltung des Kurators, dem jedes Mittel recht ist, um der Kunst inmitten des von Kriegen, Katastrophen und Skandalen bestimmten Mediendiskurses Gehör zu verschaffen.

Elisabeth Bereznicki und Matthias Dämpfle teilen diese Sicht auf den Kunstbetrieb nicht. Das Konzept der Versuchsanordnung, das „The Square“ zugrundeliegt, reizte sie dagegen. Was die beiden interessierte, war die Frage, welche Mittel es brauchte, um in Zeiten der geschlossenen Museen und des Rückzugs der Menschen in die eigenen vier Wände oder an die frische Luft einen „Ort der besonderen Aufmerksamkeit“ zu schaffen. Ein Ort für die Kunst, offen für alle und unabhängig von der in Krisenzeiten anfälligen

Infrastruktur der Kunsthäuser. Dafür entwickelten sie ein Stecksystem aus Aluprofilen, mit dem sie an jedem beliebigen Ort binnen Kurzem ihren lichten, transparenten White Cube – man könnte auch sagen: Light Cube – aufbauen konnten. Er ist die Abstraktion eines Raumes, kaum mehr als gerahmte Luft, mit Wänden aus Nichts und Stufen, die in die Leere führen – und doch ist er von einer bemerkenswerten Präsenz und triggert vielfältige Bilder.

Wie sich dieses Gestell hier schräg in den Ausstellungsraum kantet, wirkt „The Square“ im ersten Moment wie einer dieser unsichtbaren Räume, in denen Francis Bacon die leidenden, verzerrten Körper seiner Figuren einschloss, Metaphern unendlicher Einsamkeit, erbarmungslos ins Rampenlicht gezerrt. Dann wieder erinnert die Installation entfernt an die glamourösen Schauzellen der Psychopathen aus James-Bond-Filmen, konstruiert um das Böse zu bändigen, doch von den Gefangenen grundsätzlich zweckentfremdet als Bühne zur Performance der Überlegenheit ihrer Intelligenz und Niedertracht. Immer ist es geballte Energie, die diese Räume zu fesseln versuchen.

Auch „The Square“ bildet einen Bühnenraum und ein Kraftzentrum, allerdings ohne bevorzugte Schauseite, sondern einsehbar aus allen Richtungen. Im Innern des Kubus lodert ein Feuer, gemalt auf neun schwarzen, stark hochformatigen Tafeln, die mit Alurahmen an dem Gestell montiert sind, so dass man beim Umrunden der Szenerie immer wieder für einen kurzen Moment sich selbst sieht, als dunkle Spiegelung auf den hochglanzpolierten Rückseiten der Bildträger. In den schmalen Ausschnitten dazwischen fällt der Blick auf die züngelnden Flammen gegenüber. Sie sind ein ungewöhnliches Motiv im Werk von Bereznicki.

Zuletzt hatte sie oft geschmackvolle, gut gestaltete Fundstücke vom Designflohmarkt oder aus dem Brockenhaus zum Gegenstand ihrer Malerei gemacht. Schüsseln, Vasen, Lampen, Geschirr, oft stark farbig und mit strahlenden Lichtreflexen. Dinge, die zu der Zeit, als sie verkauft wurden, als hypermodern, extrem schick und elegant galten. Es sind Produkte und Fetische zugleich, zutiefst banal und hochgradig aufgeladen, meist unschuldig in Form und Funktion und zerstörerisch in den Folgen ihrer Produktion, unverwüstlich wie Plastik, künftige Relikte einer einst längst überwundenen Industriekultur. Bemerkenswert ist die Schwerelosigkeit, mit der Bereznicki diese Objekte des Gebrauchs und Begehrens durch den Bildraum treiben lässt, allein gefangen durch die Grenzen der Bildträger. Sie ballen sich zu Wolken oder Gemengen mit einem zumindest gefühlt explosiven Kern, was durch die Tondo-Form oft unterstrichen wird, oder türmen sich in unwahrscheinlichen Konstruktionen aufeinander wie es eigentlich nur Wünsche können oder Erinnerungen. Dieser Eindruck ist kein Zufall, denn wären diese Dinge real, unterlägen sie den Gesetzen der Gravitation.

Auch in ihren Feuerbildern fehlt diese Schwerkraft völlig. Ausgangspunkt dieser Serie waren analoge Fotografien, die Matthias Dämpfle vor langer Zeit für ein Projekt gemacht hatte, das er später jedoch verwarf. Bereznicki fielen die Bilder vor gut zwei Jahren in Dämpfles Atelier in die Hände und sie sortierte sie zu einem Fries. Das Tanzen der Flammen habe sie fasziniert, sagt sie. In ihnen knisterten so vielen Assoziationen: Die Zerstörungskraft des Feuers, die Wärme, Fragen der Transformation, der Katharsis, des Klimawandels. Als sie die Bilder Ende 2019 malte, brannten in Australien gerade die Wälder, so heftig wie noch nie. Mehr als 19 Mio. Hektar, eine Fläche so groß wie halb Deutschland, fiel den Flammen zum Opfer, 34 Menschen und 1,5 Milliarden Tiere starben und noch über Südamerika färbte sich der Himmel rot von den gen Osten

treibenden Russpartikeln. Bereznicki scannte die Fotografien ein und spiegelte die Motive entlang der Horizontlinie am Boden der Brände. Dadurch entstand ein schwarzer Korridor, von dem aus die Flammen nach unten und nach oben flackerten. Ausgehend von diesen Vorlagen brachte sie das Züngeln mit dem Pinsel auf die schwarzen Aludibondplatten und entwarf so gewissermaßen ex negativo in den Farben des Feuers – Orange, Rot, Weiß und Gelb – die vage Kontur dessen was da verbrannte. Der schwarze Hintergrund der Bildträger wurde so zum Imaginationsraum des Abwesenden, zugleich ist es der Raum, in dem das Feuer atmet und seinen unaufhaltsamen Sog entfaltet.

Das Vorhaben, Feuer in seiner flüchtigen Schönheit zu malen, könnte man ein paradoxes Unternehmen nennen – vergleichbar etwa mit der Idee, Rauch in Marmor zu hauen. Oder Bewegung in Beton zu gießen. Aber stimmt das eigentlich? Ist das wirklich ein Paradox? Matthias Dämpfle würde da sicher widersprechen. Der Aspekt der Bewegung ist in seinen Betonarbeiten der letzten Jahre zentral. Seine Plastiken fordern dazu auf, sich körperlich zu ihnen zu verhalten, mit ihnen zu tanzen, im Umkreisen eine räumliche und zeitliche Beziehung zu ihnen zu finden. Der Moment, in dem uns dieses eigene Handeln als dynamischer Akt des Sehens bewusst wird, ist immer der, in dem sich das scheinbar Ungeformte zum Abbild fügt. Plötzlich wird die Erwartung geradezu plastisch greifbar, die wir allen Dingen wie selbstverständlich entgegenbringen, dieses stille Verlangen nach Plausibilität, nach Stimmigkeit und Sinn. Matthias Dämpfles Arbeiten lassen keinen Zweifel daran, dass wir es sind, die sich dafür bewegen müssen, und sie belohnen uns mit der Erkenntnis, dass sich hinter der Welt unserer Erwartungen ein unendlicher Raum des Unerwartbaren und Unwahrscheinlichen öffnet. Ein schönes Beispiel dafür ist die Betonplastik „L’Homme qui marche“, die er 2020 auf der Liegewiese im Faulerbad zeigte. Auf eine Euro-Palette montiert, präsentierte sie sich von vorne als Figur eines jungen Mannes in Trägerhemd, die beim Umrunden der Arbeit jedoch langsam aus der Form geriet und sich von der Seite schließlich in Schwaden und amorphe Materialfetzen auflöste wie Arnold Schwarzeneggers High-Tech-Widersacher aus Flüssigmetall in „Terminator II“.

Als Bildhauer arbeitet Matthias Dämpfle an der Entgrenzung des Verhältnisses von Fläche und Raum. Seine Skulpturen machen nachvollziehbar, wie wir Bedeutung durch Bewegung herstellen. Das haben schon die Bildhauer der Antike verstanden und zu nutzen gewusst. „Steinzeitkino“ nennt Dämpfle das, wenn die Menschen zum Beispiel am Pergamon-Panorama entlang schlenderten, um den Krieg der Galater gegen die Pergamesen als in Stein gemeißelten Phantasy-Blockbuster zu sehen. Und wer sich in Rom für die Kriege der Draker interessierte, konnte sich die ganze Geschichte im Umkreisen der Trajanssäule erlaufen, einem 200 Meter langen Fries, der sich von heute aus liest wie ein Hybrid aus Dokumentar- und Propagandafilm, wie Dämpfle sagt.

In „The Square“ lässt der Bildhauer drei neue Betonplastiken aus seiner Serie der Chimären auftreten, massiger und größer als bisher, und wetterfest gemacht mit einem eigens von ihm entwickelten und hier erstmal erprobten 3-D-Siebdruckverfahren. Es ist nicht ganz leicht, einen ungestörten Blick auf sie zu werfen. Immer wieder kanten die schwarzen Rückflächen der Malereien ins Bild, schieben sich vor die Bilder gegenüber oder vor diese dunklen, schweren Betonvolumen, die meist wie abstrakte, kraftvoll in die Horizontale verzerrte oder mit dem Stuckband scharf abgezogene Formen wirken – bevor sie dann in die Silhouette einer Figur kippen. Jede der drei Skulpturen repräsentiert eine Transformation zweier Archetypen. Der Schütze mit angelegtem

Gewehr, der beim Betreten des Raumes als erstes ins Auge fällt und vor der Kulisse von Bereznickis Feuermalerei Bilder vom Krieg heraufbeschwört, mutiert beim Umrunden des Pavillons zum Kleinkind, das er einmal war. Das Kleinkind in der anderen Ecke des Pavillons zum Mönch, der Mönch nebenan zum Detektiv. Die Figuren erinnern an das Personal aus Filmen der 1950er Jahre, Humphrey Bogart, Don Camillo, namenlose Kinderstars, doch ihre Identität ist fließend, ihre Kontur nur für einen kurzen Moment scharf, die Phasen der Verwandlung dagegen dunkel und lang. Die multiple Persönlichkeit, die in jeder der Figuren steckt, vervielfacht die Beziehungen, in die sie zueinander und zu uns als Betrachtende treten.

Zuletzt führte die Assoziationskette, der sie folgen, übrigens zurück ins Tierreich, wo sie 2019 mit der Chimäre Hund/Katze ihren Ausgang nahm. Man könnte das auch als Metapher für die Destabilisierung der Grenze zwischen Tier und Mensch sehen, deren Folgen wir mit der Pandemie gerade erleben; so wie auch der Pavillon selbst für die seit geraumer Zeit zu beobachtende Entgrenzung der Kunst stehen könnte, und zwar in doppelter Weise, wie der Wiener Kritiker Hannes Lochinger schreibt, nämlich „einerseits durch die zunehmenden Vernetzung der Künste untereinander, andererseits durch die Verflüssigung der Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst“ – welche auch eine Platzierung von „The Square“ im öffentlichen Raum unweigerlich mit sich brächte.

Im geschützten Rahmen des Kunstraums hingegen zeigt sich Bereznickis und Dämpfles Pavillon als Labor der Wahrnehmung. Es ist schwer zu entscheiden, was uns hier genau in Bewegung versetzt – ist es die Suche nach der besten Perspektive auf die Szene? Die Neugier, aus welchem Blickwinkel der indefinite Betonklumpen zur Statue wird? Der durch die Blickstörung verstärkte Wunsch, ans Bild heranzutreten, ganz nah, bis der Geruch der Farbe in die Nase steigt und jeder Pinselstrich plastisch wird, wie im Museum, wenn die Aufsicht gerade nicht im Saal ist? Nicht weniger schwer aber ist es zu entscheiden, welchen Anteil WIR SELBST an dieser Bewegung haben? Sind wir AKTIV oder passiv? Bewegen WIR uns oder werden wir bewegt? Letzteres ist zumindest nicht ausgeschlossen, wenn wir uns das Innere von „The Square“ mit seinem Feuersog und den zentnerschweren, brikettdunklen Massekörpern als ein schwarzes Loch vorstellen, dessen Gravitation alles anzieht, auch unsere Blicke, unsere Gedanken, unsere Körper.

Gemessen an der Leichtigkeit der schnell zusammengesteckten Alustangen ist das ganz schön viel Energie, die in und um diesen luftigen Pavillon wirkt (beobachtet von einem vergoldeten Hirn aus sicherer Distanz). Lassen Sie sich davon erfassen und hineinziehen in den Strudel der Perspektiven. Ich wünsche Ihnen dabei viel Vergnügen.

Vielen Dank!