

Paolo Bigelli

BIOGRAFIE UND AUSGEWÄHLTE WERKE

Inaugural-Dissertation
Zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.)
Im Fach Kunst

Vorgelegt von:

Olivia Bongs
aus Düsseldorf
im September 2018

ErstgutachterIn: Prof. Dr. Ströter-Bender, Universität Paderborn

Zweitgutachter: Prof. Dr. Wolfgang Bender, Universität Bayreuth



Paolo Bigelli

(Privatfotografie von Frau Prof. Dr. Jutta Ströter-Bender, 2017)

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis	VI
Anmerkung.....	7
Relevanz des Forschungsvorhabens.....	7
Forschungsmethode.....	8
1. Biografie	9
1.1. Die humanistische Bildung.....	13
1.2. Comic, Illustration und Kunst	16
1.2.1. Die malerische Entwicklung Bigellis.....	21
1.2.2. Der Malakt	24
1.2.3. Der Künstlermythos	27
1.2.4. Das Handwerk.....	28
2. Matisse als Lehrer Bigellis.....	29
2.1. Matisse.....	29
2.1.1. Ornament und Ornamentik	31
2.1.2. Matisse‘ „The window“ (1916)	34
2.1.3. Parallelen von Matisse und Bigelli	37
2.1.4. Die Farbverwendung bei Matisse und Bigelli	42
2.1.5. Matisse als Wesensvorbild.....	43
3. Laurisilva	44
3.1. Der Titel: Laurisilva	48
3.2. Die Symbolfigur des Lorbeers.....	49
3.3. Bildinterpretation.....	50
3.4. Aktuelle künstlerische Auseinandersetzung mit dem Wald	53
4. Imum	56
4.1. Bildinterpretation.....	59
4.2. Der Titel.....	60
4.3. Komposition und Bildausrichtung.....	61
4.4. Externe Bildeinflüsse durch andere Künstler	62
4.5. Einflüsse von Bigellis eigenen Werken.....	67
5. Ore Blu.....	70
5.1. Interpretation	73
5.2. Externe Bildeinflüsse durch andere Künstler	79
5.3. Der Titel.....	82

6.	Am Morgen 2013	83
6.1.	Das Bild als Ausgangspunkt typischer Motive.....	84
6.1.1.	Das Dekorative	84
6.1.2.	Die Katze.....	85
6.1.3.	Die Katzendarstellung im Gemälde „Am Morgen“	88
6.1.4.	Mutter- bzw. Madonnendarstellung im Gemälde „Am Morgen“	89
6.1.5.	Azulejos.....	91
6.1.6.	Azulejos in dem Gemälde „Am Morgen“	91
6.2.	Zyklen aus Bigellis Gesamtwerk	93
7.	„Coup de théâtre“ (2016) von Bigelli	104
7.1.	Das Kunstwerk als Assoziationsobjekt und Projektionsfläche.....	105
8.	Bigellis Malerei.....	109
9.	Bigelli im Traditionsgeflecht der Väter der Moderne.....	111
10.	Die Ablösung vom 20. Jahrhundert.....	116
	Malerei der Gegenwart.....	116
10.1.	Rückbezug auf alte Epochen.....	119
10.1.1.	Flecks Epochenumbruchstheorie bezogen auf Paolo Bigelli	120
10.1.2.	Das Schöne in der Malerei	123
10.2.	Bigellis Abgrenzung von der Postmoderne	127
11.	Romantik	132
11.1.	Von der Nachahmung zur Produktionsästhetik	134
11.1.1.	Neue Romantik.....	136
11.1.2.	Die Neue Romantik in der Wirtschaft	139
12.	Neuer Realismus nach Gabriel und Massimo Ferraris.....	142
13.	Blick auf die Documenta – aktuelle Kunstthematiken.....	146
14.	Die aktuelle Ausstellungsszene	152
15.	Bigelli als Künstler des 21. Jahrhunderts	157
15.1.	Digitalisierung in der Kunstwelt.....	162
15.2.	Bigelli: Grenzgänger und Vorbereiter des Talentismus?.....	166
16.	Das Museum: Sammeln und Aufbewahren.....	168
16.1.	Die Kunst-Frage.....	171
16.2.	Bigelli und der Kunstmarkt.....	174
17.	Fazit.....	176
18.	Ausblick	179

Literaturverzeichnis.....	CLXXXI
Anhang – Transkription	CXCIII
Anhang – E-Mailverlauf.....	CCXVI
Ehrenwörtliche Erklärung zu meiner Dissertation	CCXXIV

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Illustrationen von Bigelli für die Elite, den Playboy, Salgaris Erzählungen	11
Abbildung 2: Paolo Bigelli: Laurisilva (2013).....	44
Abbildung 3: Paolo Bigelli: Imum (2016).....	57
Abbildung 4: Paolo Bigelli: Gebet an den Mond, Imum.....	67
Abbildung 5: Paolo Bigelli: Juni (Picknick am See), (2016).	68
Abbildung 6: Paolo Bigelli:Alfonsina y el Mar (2009).....	68
Abbildung 7: Paolo Bigelli: Imum (Am See).....	68
Abbildung 8: Paolo Bigelli: Mondbad (2012), die Monphasen (2015), Quelle (2017).	69
Abbildung 9: Paolo Bigelli: Ore blu (2010), Kompositionsskizze.....	72
Abbildung 10: Ore Blu, Ausschnitt des linken oberen Quadranten.	74
Abbildung 11: Ore Blu,, Ausschnitt des linken unteren Quadranten.	74
Abbildung 12: Ore Blu, Ausschnitt des rechten oberen Quadranten.	75
Abbildung 13: Ore Blu, Ausschnitt des rechten unteren Quadranten	76
Abbildung 14: Paolo Bigelli: Ore Blu (2010)	77
Abbildung 15: Ore Blu, mittiger Ausschnitt	79
Abbildung 16: Bigell: Ore Blu (2010).	80
Abbildung 17: Paolo Bigelli: Am Morgen (2013)	88
Abbildung 18: Paolo Bigelli: Azulejos (2013).....	92
Abbildung 19: Paolo Bigelli: Sommer Mutter (2006), Figur mit Kind (2006), Die erste Liebe (2011).	93
Abbildung 20: Paolo Bigelli: Liebe im Innern (2009)	94
Abbildung 21: Paolo Bigelli: Lullaby (2016).....	95
Abbildung 22: Paolo Bigell: Schlafloses Wiegenlied (2010).....	96
Abbildung 23: Paolo Bigelli: Wärme (2011), Die Tochter der Keramiker (2012)	98
Abbildung 24: Paolo Bigelli: Am Morgen, Tochter der Keramiker.....	98
Abbildung 25: Paolo Bigelli: Setting flowers (2014).....	101
Abbildung 26: Paolo Bigelli: Ponta do Sal (2013).....	102
Abbildung 27: Paolo Bigelli: Coup de théâtre (2016).....	104
Abbildung 28: Privatfotografie von Frau Prof. Dr. Ströter-Bender vor Bigellis Gemälde.	108

Anmerkung

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird, im Sinne des generischen Maskulinums auf die zusätzliche Formulierung der weiblichen Form verzichtet. Ich möchte deshalb darauf hinweisen, dass die Verwendung der männlichen Form explizit vom Sexus abstrahierend und somit als geschlechtsunabhängig verstanden werden soll.

Relevanz des Forschungsvorhabens

Der römische Künstler Paolo Bigelli ist ein Künstler mit internationalem Wirkungsfeld zu dem es bis dato eher wenige Forschungsansätze gibt. Bisher wurden zu seiner Person und seinem Wirken primär Katalogbeiträge verfasst.

Ferner führt er als Künstler eher ein Nischendasein, da er sich weder aktiv vermarktet, noch an einer Inszenierung der eigenen Person Interesse zeigt. Damit entzieht er sich bewusst den kommerziellen Verhältnissen im Kunstbetrieb, die sich mittlerweile häufig an professionellem Marketing ausrichten.

Des Weiteren ist Bigellis Werk scheinbar zeitlos, insbesondere im Sinne von Unmittelbarkeit und Gegenwartigkeit, sowie apolitisch – und das trotz politisch-einschneidender Ereignisse, die in dieser Arbeit kurz dargelegt werden sollen.

Folgerichtig eröffnet sein erfolgreiches internationales Wirken zahlreiche Fragen und Bezugfelder zur Gegenwartskunst. Dieses Spannungsfeld gipfelt abschließend in der Frage, ob Paolo Bigelli damit als ein Künstler des 21. Jahrhunderts verstanden werden kann.

Diese Arbeit versucht sich der Person und dem Werk Paolo Bigellis anzunähern. Dafür werden sein Werdegang und sein Verständnis von Kunst skizziert, sowie einige Werke näher betrachtet und in einen Gesamtkontext gestellt. Hiervon ausgehend wird schlussendlich auch noch der aktuelle Kunstmarkt sowie wissenschaftliche Entwicklungen beleuchtet, die damit die Fragen und Antworten in Bezug auf den Künstler des 21. Jahrhunderts mit unterstützen sollen.

Forschungsmethode

Primär stützt sich diese Arbeit auf das Biografisches Interview, welches am 18.02.2017 in Rom geführt und anschließend ausgewertet wurde. Überdies wurden Katalogbeiträgen und Texten zum Künstler gesichtet. Hier ist vorrangig Herr Tirinelli als Textautor zu nennen, der auch bei dem Interview zugegen war und durch seine ehemalige Diplomatentätigkeit ein wenig Deutsch sprechen konnte, weshalb er zum Ende des Interviews auch noch über Bigelli erzählte.

Weitere, offene Fragen wurden laufend per E-Mail von Herrn Bigelli beantwortet und finden sich, ebenfalls wie das transkribierte Interview im Anhang der Arbeit.

Zusätzlich wurde sich mit aktuellen und kritischen Diskursen zur Entwicklung von zeitgenössischer Kunst auseinandergesetzt, wobei ein Schwerpunkt auf Robert Flecks: *Die Ablösung vom 20. Jahrhundert. (2013)* gelegt wurde, sowie auf: *Malerei in der Gegenwart, Das Kunstsystem im 21. Jahrhundert. Museen, Künstler, Sammler, Galerien (2015)*.

In Bezug auf Bigellis Werke und seinen Werdegang kamen außerdem ältere kunsthistorische Untersuchungen, die für den inhaltlichen Werdegang des Künstlers von Relevanz waren, zum Einsatz neben Literatur zur Zukunftsforschung. Hier war der Autor Matthias Horx wesentlich, der ebenfalls die Digitalisierung in den Blick nahm, die auch in der Arbeit Berücksichtigung findet, insbesondere in Hinblick auf die Frage nach dem Künstler des 21. Jahrhunderts.

1. Biografie

Paolo Bigelli wurde am 23.01.1960 in Rom als erstes von zwei Kindern geboren. Seinen Vater beschreibt Bigelli als eine „Eierlegende Wollmilchsau“, d.h. als einen mehrfach begabten Mann, der trotzdem einer sehr bodenständigen Arbeit im Hintergrund des öffentlichen Nahverkehrs nachging. Hier war er sowohl für Reparaturen als auch für Neuerungen zuständig. Seine Mutter, ebenfalls handwerklich begabt, war Schneiderin. Mütterlicherseits waren neben Bigelli weitere Cousins künstlerisch tätig, so auch einer seiner Onkel, der der Bildhauerei nachging.¹

Seine Schwester hat im Gegensatz zu Bigellis Begabung keine künstlerische Ader und ist eher sportlich begabt.² Trotz ihrer Talente haben beide diese nicht zum Beruf gemacht, sondern arbeiten bis heute in der Bank.³

Bigelli besuchte ein humanistisches Gymnasium, das Liceo Terenzio Mamiani in Rom. Heute ist es eines der ältesten Gymnasien in Rom, das 1885 gegründet wurde. Seine Hauptfächer waren damals italienische und griechische Literatur, Latein sowie Kunstgeschichte. Zusätzlich besuchte er Unterrichtsstunden in Philosophie.

Seinen Abschluss erwarb er hier schließlich 1979. Im Anschluss an sein Abitur nahm Bigelli an der Universität La Sapienza, ebenfalls in Rom, ein Jurastudium auf. Im dritten von fünf Studienjahren, 1982, exmatrikulierte er sich hingegen wieder.

Da er bereits seit 1980 einer Beschäftigung in der Bank Paribas nachging, was in den 80er Jahren noch ohne Studienabschluss möglich war, hatte Bigelli bereits mit 22 Jahren die Mittel dazu, sich eine eigne Wohnung zu leisten. Er konnte somit bei seinen Eltern ausziehen, was innerhalb Roms eher eine Seltenheit, aufgrund der hohen Mieten, darstellte.⁴ Seine Berufsausrichtung war trotz seiner Passion für die Kunst naheliegend, da bereits einige Familienmitglieder ebenfalls hier beschäftigt waren. Anfänglich war Bigelli in der Bank Paribas Verwaltungsbeamter. Später hingegen beschäftigte er sich vorrangig mit Krediten, primär die Landwirtschaft betreffend, was sich schließlich aber auch auf kleinere Unternehmenskredite und das Feld der Bonitätsrisiken bzw. deren Überprüfung ausweitete.⁵

¹ Vgl. Transkription Teil 1.

² Vgl. E-Mail vom 18.02.2018.

³ Im Rahmen der Talentismus-Debatte soll das jedoch noch nähere Betrachtung finden.

⁴ Vgl. Transkription Teil 1.

⁵ Vgl. E-Mail vom 18.02.2018.

Vor seinem Berufseintritt bei der Bank Paribas hatte Bigelli bereits leidenschaftlich Comics gezeichnet und sich schließlich auch mit diesen bei einem Verlag präsentiert. Er überzeugte mit seinen Werken und bekam fortan zahlreiche Aufträge. Um seine zeichnerischen Fähigkeiten, die er sich im Selbststudium beigebracht hatte, zu vertiefen, besuchte er ab 1982, neben seiner Tätigkeit in der Bank, eine Comic- und Illustrationsschule, die Scuola Romana del Fumetto, welche er 1984, nach einem zweijährigen Studium, erfolgreich abschloss.⁶

Seine größten bzw. bekanntesten Aufträge kamen von der „Elite“, einem italienischen Magazin, welches von 1990 bis 1996 in Rom verlegt und vertrieben wurde, sowie dem „Playboy“. Eben mit diesen Auftraggebern kam Bigelli deshalb in Kontakt, weil bei seinem Verlag auch der berühmte italienische Comiczeichner Milo Manara unter Vertrag war. Letzterer kann als „award-winning and bestselling artist best known for erotic comics“⁷ beschrieben werden.

Damit kann es fast als eine logische Konsequenz betrachtet werden, dass auch Bigelli erotische Illustrationen für den Playboy entwarf. Gleichzeitig illustrierte er Abenteuergeschichten des in Italien sehr bekannten Jugendbuchautors Salgaris. Die Illustrationen zu Letzterem entstanden dabei vorrangig im Jahr 1992, wobei Bigelli selbst jedoch nicht mehr mit Sicherheit sagen kann, für welche Geschichten er diese Bilder illustrierte. Während sich der Playboy internationaler Bekanntheit erfreut, kann man den Jugendbuchautor Salgari, bezogen auf seinen Bekanntheitsgrad, im europäischen Raum mit der Jugendbuchautorin Astrid Lindgren vergleichen. Dieser wird aber in Hinblick auf seine Abenteuergeschichten eher als italienischer Karl May charakterisiert, der innerhalb von 28 Jahren circa 80 Romane und 200 Erzählungen⁸ verfasste, die zum Teil auch verfilmt wurden und sich bis heute großer Popularität in Italien und den romanischen Ländern erfreuen. Dessen ungeachtet ist er jedoch in Deutschland und den übrigen Ländern kaum bekannt.⁹

Zusätzlich zu den Printmedien, sollte Paolo Bigelli auch noch im Bereich Fernsehen aktiv werden. Es kam zu einer Kooperation mit dem Fernsehsender Rai3.¹⁰ Letzterer wird in Italien zum Staatsfernsehen gezählt und kann in Deutschland mit den dritten Programmen

⁶ Vgl. Transkription Teil 1.

⁷ Beaty (2012), S. 5.

⁸ Albath (2011).

⁹ Vgl. Ablit (2010).

¹⁰ Vgl. Transkription Teil 1.

wie NDR, HR, WDR verglichen werden. Den Hauptschwerpunkt des Senders bilden Erziehung und Bildung. Hier arbeitete Bigelli für ein wöchentlich stattfindendes Programm. Dieses hatte dabei immer ein Schwerpunktthema, zu welchem schließlich 21 Unterfragen behandelt wurden. Zu jeder dieser 21 Fragen illustrierte Bigelli drei

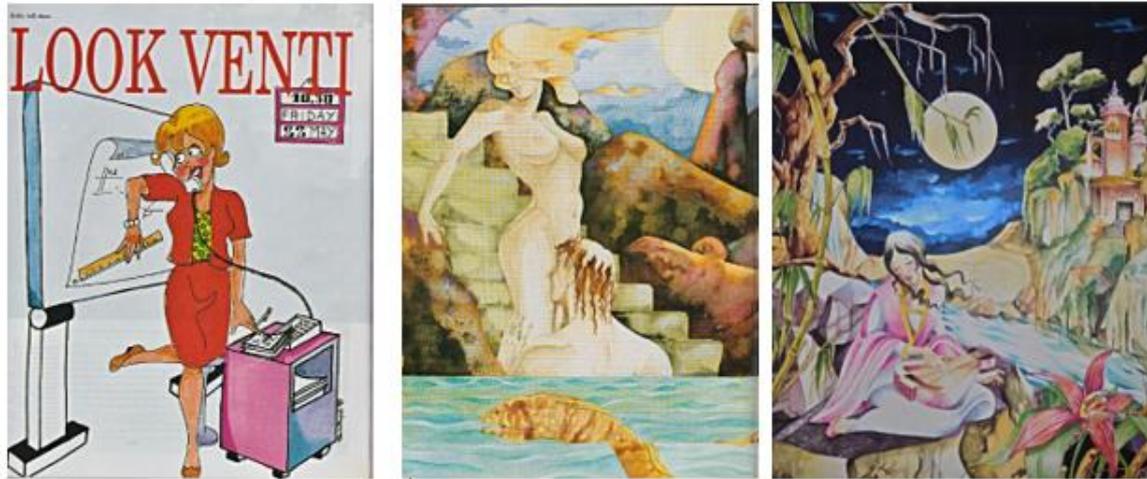


Abbildung 1: Illustrationen von Bigelli für die Elite, den Playboy, Salgaris Erzählungen

aussagekräftige Bilder, damit anschließend jeweils eine Illustration für jede Frage ausgewählt und schlussendlich dann zusammen mit der Frage eingeblendet werden konnte.

Der Kontakt zu Rai3 entstand dabei eher durch Zufall: Das Büro des Magazins Elite war gegenüber der Bank Paribas, wo Bigelli arbeitete, angesiedelt. Nachdem man als Nachbarn in der Mittagspause ins Gespräch gekommen war, stellte sich heraus, dass Bigelli neben seiner Tätigkeit in der Bank auch Auftragsarbeiten im Bereich der Illustration anfertigte. Die Redakteurin der Elite, Cinzia Tani, die zeitgleich auch Moderatorin bei einigen Sendungen von Rai3 war, stellte infolgedessen hier den Kontakt her, sodass Bigelli fortan Illustrationen für eben diesen Sender erstellte.¹¹

In den 1990er Jahren kam es dann zu einem langsamen Wandel in Bigellis Werden und Wirken. Die stetig anhaltenden und niemals enden wollenden Deadlines in Bezug auf seine Illustrationen begannen ihn nachhaltig unter Druck zu setzen und ihm ein nicht mehr akzeptables Stresslevel zuzumuten. Letzteres ergab sich nicht nur aufgrund immer knapper werdender Abgabefristen, sondern auch in Bezug auf kreative Ideen. Deshalb ergriff er den Entschluss seine Kontakte abubrechen, was dazu führte, dass er von diesem Zeitpunkt an keine weiteren Auftragsarbeiten mehr annahm und sich komplett aus der

¹¹ Vgl. Transkription Teil 1.

Comic- und Illustrationswelt zurückzog und ebenfalls seinen Verlagen den Rücken kehrte (Newton Periodici Editore – Elite, Lancio S.p.A – Playboy Italy).¹²

Seine erste und letzte Auftragsarbeit fertigte Bigelli schließlich im Jahr 2000 auf Wunsch einer Kollegin, die der St. Luiz de Potosì Kirche in Mexiko ein Stiftungsversprechen gegeben hatte, an. Das Gemälde „Madonna von Pompeii“ mit den Maßen 160x120cm, entstand, welches heute in einer der Seitenkapellen der Kirche betrachtet werden kann.¹³

Trotz des Bruches mit der Illustration und den damit zusammenhängenden Kontakten, die bis dato seine Auftraggeber waren, behielt Bigelli immer seinen Job bei der Bank bei. Dennoch ging er im Zuge seiner Umgestaltung hier dazu über, nur noch halbtags zu arbeiten. Zwar entspricht der Job bei der Bank bis heute nicht seiner Idealvorstellung vom Leben, dennoch gibt es ihm die Sicherheit eines geregelten Einkommens.¹⁴

In den 90er Jahren, der Übergangszeit von der Illustration zur Malerei fing Bigelli nach und nach an, sich intensiver mit Farben an sich zu beschäftigen. Sie vermittelten ihm ein Gefühl von Freiheit und Ausbruch.

In den Jahren 2006 bis 2008 ging Paolo Bigelli schließlich nach Lissabon. Der Aufenthalt ergab sich letztlich durch das portugiesische Kulturinstitut in Italien, zu dem Bigelli Kontakt pflegte. Das portugiesische Kulturinstitut war an einer Ausstellung Bigellis in Portugal interessiert, woraus sich zwei Jahre Aufenthalt ergaben sowie weitere Ausstellungen, welche in Portugal schließlich auch intensiv von der italienischen Botschaft unterstützt wurden.

In Portugal kam Bigelli mit der südamerikanischen-brasilianischen Malerei, den Farben, der Literatur und der Vegetation in Kontakt, was ihn nachhaltig in seinem künstlerischen Schaffen prägen sollte.

Während des zweijährigen Aufenthaltes in Lissabon lebte Bigelli vorrangig von Erspartem, wobei sein Arbeitsvertrag bei der Bank nicht aufgehoben sondern nur ruhend war. Seine Wohnung in Lissabon war auch sein Atelier, weshalb sein Tagesablauf immer derselbe war: Aufstehen, frühstücken, malen, Mittagessen, malen von circa 15-18 Uhr und der Abend zur freien Verfügung.¹⁵ In Portugal setzte sich Bigelli dann, wie oben

¹² Vgl. Transkription Teil 1.

¹³ Vgl. Transkription Teil 2.

¹⁴ Vgl. Transkription Teil 1.

¹⁵ Vgl. Transkription Teil 1.

bereits erwähnt, mit der brasilianischer Kunst, die er als ähnlich zu der portugiesischen Kunst betrachtete, der Farbpracht und dem besonderen Licht auseinander.¹⁶

Inspiration schöpfte er deshalb auch vorrangig aus Letzterem und der Schönheit der Stadt. Folgerichtig nannte er selbst als Inspirationsstütze den Blick aus dem Fenster, sowie sein Rucksack-Archiv, welches keinen bestimmten Ort bezeichnete, sondern ein Sammelsurium von Orten, an denen er Inspirationsmöglichkeiten aufsuchen könnte, darstellte. Letzteres umfasst also seinen Computer, Zeitschriften, Bücher und seine gefüllten Skizzenbücher bis heute.¹⁷

In Rom wiederum ergab sich ein anderes Bild in Hinblick auf Bigellis Atelierbegebenheiten. Hier stand eine Staffelei in einem verhältnismäßig kleinen Raum neben einem großen Schrank und einem Schreibtisch, die den Raum zu dominieren schienen. Am Ende des Raumes befand sich ein bodentiefes Fenster, sodass natürlicher Lichteinfall gegeben war. Alles in allem wirkte es aber nicht als ideale Ausgangssituation, um künstlerisch tätig zu sein.

Deshalb mietete er zusätzlich ein Atelier in Caprarola an, welches circa 50 km außerhalb von Rom liegt, sodass er hier nur in den Ferien oder am Wochenende arbeitete und das zumeist nur in der Sommerzeit, aufgrund seiner Halbtagsstätigkeit in der Bank.¹⁸

Da Bigelli stark vom Gedankengut des Humanismus beeinflusst wurde und ihn auch in seinem Werden bedingt hat, soll an dieser Stelle ein kleiner Exkurs zur humanistischen Bildung folgen und was sie ausmacht bzw. welche Grundidee der Humanismus vertritt.

1.1. Die humanistische Bildung

Die Schule war eine Erfindung der alten Griechen, wobei die Römer diese Errungenschaft nachahmten und so die Schuldbildung schließlich in zahlreiche Länder verbreiteten.¹⁹

„Im weitest möglichen Sinn bezeichnet Humanismus eine Geisteshaltung, der besonders am Menschen gelegen ist und die sich für die Verbesserung des Menschen sowie seiner Lebensumstände praktisch einsetzt.“ Dabei zielt der klassische Humanismus auf die „schöpferische [...] Wiederaneignung der klassischen Antike [wobei man hier im

¹⁶ Vgl. Verschriftliche Fragen an Bigelli am 11.04.2018 via E-Mail.

¹⁷ Vgl. Transkription Teil 1.

¹⁸ Vgl. Transkription Teil 3.

¹⁹ Vgl. Maximiliansgymnasium (o. J.)

Speziellen] auf die römische und griechische Antike als Vorbilder [zurückgreift]“²⁰, da hier die Selbstvervollkommnung das oberste Ziel beschreibt.

Dabei steht die Würde des Menschen im Fokus, welche ihn mitsamt seiner Erhabenheit vom Tier unterscheidet. Zu ersteren beiden Eigenschaften zählen dabei zum einen die „Vernunft- und Sprachfähigkeit des Menschen“²¹, die ihn zum „animal rationale oder zoon logon echon“²² machen. In diesem Zusammenhang kommt der Sprache eine „schöpferische, erkenntnis- und wahrheitskonstituierende Funktion der Welt- und Selbsterschließung“²³ zu, weshalb in der humanistischen Bildung auch „der Rhetorik und dem Studium der Literatur“²⁴ so viel Gewicht zufällt. Damit einhergehend werden Freiheit, Autonomie und Selbstbestimmung als sehr wichtig erachtet, nebst Sittlichkeit, d.h. der „Fähigkeit, moralisch zu handeln“²⁵. All die Errungenschaften bzw. zu erlernenden Eigenschaften kulminieren in dem Ziel der „Perfektibilität des Menschen“²⁶ und seiner Ausbildung der Individualität. Mit der Annahme, dass der Mensch ein animal sociale ist, also ein „in sozialen Bezügen lebendes und gedeihendes Lebewesen“²⁷, besteht zusammengefasst das Ziel bzw. die Verpflichtung eines humanitär erzogenen homo sapiens erstens

„seiner Würde und seinem Wesen gerecht zu werden, es zu verwirklichen und zur Vervollkommnung zu bringen, und zweitens die Verpflichtung zur sittlichen Lebensführung zur allgemeinen, der menschlichen Sozialnatur entsprechenden Menschenliebe. [...] Aus diesen beiden Verpflichtungen folgt die Notwendigkeit der Bildung als einem Mittel der Selbstperfektionierung.“²⁸

Das Bildungsideal des Humanismus liegt nun deshalb in der Wiederaneignung des antiken griechischen und römischen Bildungsguts, weil eben ihre Kultur einen überzeitlichen Wert hat, der sich daraus speist, dass es hier

„überhaupt [zu] dem größten [...] Grad der Vervollkommnung des Menschen gekommen ist. Der Mensch findet in der griechischen und römischen Hochkultur das Maß seiner Menschlichkeit. Insofern liegt in der kreativen Wiederaneignung antiken Bildungsgutes und in der Zwiesprache mit antiken Autoren der Weg zur eigenen Selbsterhöhung.“²⁹

²⁰ Zichy (2010), S. 32.

²¹ Zichy (2010), S. 34.

²² Zichy (2010), S. 35.

²³ Zichy (2010), S. 35.

²⁴ Zichy (2010), S. 35.

²⁵ Zichy (2010), S. 35.

²⁶ Zichy (2010), S. 35.

²⁷ Zichy (2010), S. 35.

²⁸ Zichy (2010), S. 36.

²⁹ Zichy (2010), S. 36.

Zusammenfassend kann man sagen, dass der Humanismus das Ziel hat, selbstbestimmte, immer auf Vervollkommnung bedachte Menschen, hervorzubringen, die außerdem gesellschaftlich anerkannt werden und eine Vorbildfunktion einnehmen, insbesondere auch in Hinblick auf ihre Bildung und ihr Handeln.

Michael Zichy schreibt in seiner Abhandlung:

„Ziel der humanistischen Bildungsanstrengung ist also der *homo humanus*, der wahrhaft menschliche Mensch. Zu einem solchen wird, wer es in allen Dimensionen, die den Menschen als Menschen auszeichnen, zur Vortrefflichkeit bringt: in der von der Vernunft bestimmten aleatorischen Dimension der Wahrheit und Erkenntnis, in der ethischen Dimension der sittlichen Lebensführung und der ästhetischen Dimension seines Wesens. Der *homo humanus* ist die Verkörperung der Trias des Wahren, Guten und Schönen: er ist weise und vernünftig, tugendhaft und menschenliebend, elegant und anmutig, dies aber aus eigenen Stücken, d.h. frei und ganz aus sich selbst heraus.“³⁰

Angemerkt sei an dieser Stelle, dass dieser Exkurs ausschließlich das Bildungsideal des Humanismus grob darstellen soll. Typisch für jenen sind die Lehre von Griechisch und Latein, welche den Humanismus auch heute noch begründen.

Trotz der hohen Idealvorstellungen wurde der Humanismus häufig kritisiert, insbesondere in Hinblick auf das alleinige Ziel der Selbstvervollkommnung sowie die Ausklammerung von Politik, Wirtschaft und Naturwissenschaften. Dieser Kritik Rechnung tragend, werden jedoch diese Fächer mittlerweile an den Gymnasien gelehrt. Infolgedessen befinden sich die humanistischen Gymnasien zwar in einem geschichtsträchtigen Feld und begründen damit die Lehre auch von Griechisch und Latein, unterrichten aber eben auch die im Humanismus kaum berücksichtigten Felder wie Wirtschaft und Naturwissenschaften.³¹

Zichy schreibt deshalb abschließend in seinem Beitrag: „Das wahre Erbe des Humanismus in der Erziehung [liegt wohl darin]; auf Moralkompetenz und Sprachkompetenz als Voraussetzungen von Denkkompetenz sowie Freiheits- und Autonomiekompetenz besonderen Wert zu legen.“³²

Um das Verständnis eines humanistischen Gymnasiums noch einmal konkreter werden zu lassen, hier ein Zitat des Münchner Maximiliansgymnasiums, welches sich als humanistisches Gymnasium versteht und entsprechend auch bezeichnet:

„Das Humanistische Gymnasium versteht sich ganz besonders als eine Institution der Bildung – und eben nicht der Ausbildung. Dazu soll auch die Beschäftigung mit den klassischen Sprachen und dem

³⁰ Zichy (2010), S. 37.

³¹ Vgl. Zichy (2010), S. 40f.

³² Zichy (2010), S. 42.

in ihnen ausgedrückten Gedankengut verhelfen. Es will den Zugang zur Antike vermitteln, und zwar als Beispiel für das Leben, ja für das Leben heute: Das ist das „Menschliche“ an dem sogenannten Humanistischen, *der Blick für die zu allen Zeiten gleich bleibenden Probleme und Aufgaben des Menschen*. Durch eine relativ umfangreiche Allgemeinbildung will das Humanistische Gymnasium die Grundlage legen für ein jedes Fachstudium, von der Theoretischen Physik bis zur Meisterklasse im Cellospiel, von der Rechtswissenschaft bis zu den Geheimnissen der Organischen Chemie, von der Medizin bis zur Theologie. Und genau so versteht sich auch unser Maximiliansgymnasium.³³

Das Terenzio Mamiani, das humanistische Gymnasium, welches Bigelli besuchte, zeichnet sich durch einen ausgeprägten humanistischen Schwerpunkt aus, wobei es sich im Spezifischen auf das Studium philosophischer, historischer und literarischer Themen konzentriert. Dabei werden außerdem tiefergehende Studien im Bereich Kunstgeschichte und die Lehre von Griechisch und Latein fokussiert. Infolgedessen ist es nur opportun, dass das Gebäude der Schule das Nationaldenkmal des Architekten Vincenzo Fasolo beschreibt.³⁴

Des Weiteren gehört das Liceo Terenzio Mamiani mittlerweile zu den UNESCO-Projektschulen. Letztere werden zu solchen erklärt, da sie „sich für eine Kultur des Friedens, für den Schutz der Umwelt, für eine nachhaltige Entwicklung und für einen gerechten Ausgleich zwischen Arm und Reich [engagieren]. Das Schulleben gestalten sie im Sinne des interkulturellen Lernens.“³⁵

Deshalb wird an dieser Stelle schon offenbar, dass das Schulleben Bigelli nachhaltig in seinem Denken und Wirken geprägt zu haben scheint, da seiner Person ein ausgeprägtes Harmoniebedürfnis und ein ebenbürtiges Miteinander eingeschrieben ist.

Ferner hat ihn auch seine Zeit, in der er sich intensiver dem Comic und der Illustration zuwandte, geprägt, sodass auch diese Disziplinen neben der Kunst an dieser Stelle eine nähere Betrachtung finden sollen.

1.2. Comic, Illustration und Kunst

Die 90er Jahre beschreiben in Bigellis Werden einen Wendepunkt. Er fängt an sich neben seinen Comic- und Illustrationsanfertigungen mit der Malerei zu beschäftigen, die ihm einen Ausweg aus Deadlines und Vorgaben zu zeigen scheint und ihm ein sich erneuerndes Gefühl von (künstlerischer) Freiheit schenkt.

³³ Maximiliansgymnasium (o. J.)

³⁴ Vgl. Liceo Terenzio Mamiani, (o. J.)

³⁵ UNESCO-Projektschulen (o. J.)

Entgegen der Illustration muss Malerei nicht von strengen, meist schwarzen Linien begrenzt sein, sondern wersetzt sich vielmehr vielfach der Form, um sich der Farbigkeit hinzugeben. Des Weiteren sind Comics sowie Illustrationen – im Unterschied zur Malerei – zumeist sehr detailreich und detailgetreu. Ähnlich einem Piktogramm ist dieses ihrer Erzählfunktion und ihrer Kürze, aber auch ihrer Prägnanz bzw. ihrem Anspruch darauf, geschuldet. Nicht zu vernachlässigen ist außerdem die Formatvorschrift. Comics müssen in Hefte passen und breiten sich nur selten großflächig aus. Im großflächigen Format würden sie zudem auch kaum noch als solche kategorisiert werden. Schlussendlich sind sie außerdem reproduzierbar, d.h. massenproduktions-kompatibel.

In Bezug auf eine Definition verhalten sich der Begriff und der Gegenstand des Comics als sehr schemenhaft. Die Anfänge des Comics reichen schließlich – je nach Definition – bis ins 15. Jahrhundert zurück. Beschränkt man sich auf die vorherrschenden Definitionen, die sich auf das 20. Jahrhundert beziehen, dann zeichnet sich das Comic, näher auch als Comic-Strip kategorisiert, durch „inhaltlich-chronologische [...] Folgen[n] von Einzelbildern (Panel), in einem Streifen angeordnet“³⁶ aus. Dabei beschreibt der Panelrahmen jeweils eine eigene Zeiteinheit bzw. einen eignen Zeitrahmen, sodass „der erzählte Handlungsprozess [...] chronologisch [von] Panel [zu] Panel voran[schreitet]“³⁷. Der Vollständigkeit halber sei darauf hingewiesen, dass „die italienische Bezeichnung Fumetti (Rauchwölkchen) [...] auf die Sprechblasen zurück[geht]“³⁸, die wiederum aber kein grundlegendes Kriterium für Comicklassifikation sind, da die Textintegration auch mittels Untertext erfolgen kann.³⁹ Ein zusätzliches Charakteristikum des Comics ist es, dass die einzelnen Comiccharaktere zumeist übercodiert werden, meint, dass die Figuren auf wesentliche Grundzüge reduziert dargestellt werden, um eine schnelle Wiedererkennbarkeit zu garantieren und das Wesentliche in den Vordergrund zu rücken, was zeitgleich mit einer Stereotypisierung einhergeht. Dietrich Grünewald bezeichnet dies als ‚visuelle Typisierung‘⁴⁰, wohingegen Schweinitz diesen Umstand treffend als ‚komplexitätsreduzier[ende] Muster‘⁴¹ begreift und damit eine beurteilungsfreiere Form der Beschreibung nutzt.

³⁶ Grünewald (2000), S. 3.

³⁷ Grünewald (2000), S.13

³⁸ Grünewald (2000), S. 3.

³⁹ Vgl. Grünewald (2000), S. 3.

⁴⁰ Vgl. Sina (2016), S. 54.

⁴¹ Sina (2016), S. 54.

Mit der Typisierung der Figuren einhergehend ist eine sogenannte flatness:

„Viele klassische Figuren aus amerikanischen Zeitungscomics (Popeye, Betty Boop, Mickey Mouse) sind eher >geschrieben< als >gezeichnet< [...]. Genau das ist es, was sie >flat< aussehen lässt [...]. Mickey Mouse zeigt kein ausgearbeitetes Profil einfach aus dem Grund, dass es nur als bloßer Umriss existiert“.⁴²

Die Kategorie der Illustration steht als gleichberechtigt neben dem Comic und soll deshalb der Vollständigkeit halber an dieser Stelle noch Erwähnung finden. Alan Male schreibt in „Illustration: Theorie und Zusammenhänge“ im Vorwort über die Illustration:

„Die Praxis der Illustration wird nicht nur nach der visuellen Kompetenz und den technischen Fähigkeiten beurteilt, sondern sie gilt als Disziplin, die höchst intellektuelles Engagement mit Themenwahl, Problemlösung und der visuellen Kommunikation verbindet. Sie kann auf alles angewandt werden und wird nicht nur durch Modegags oder Trends bestimmt. Potentielle Zielgruppe ist die ganze globale Gemeinschaft.“

Insbesondere der Anspruch an die Reichweite der Illustration in Bezug auf die Zielgruppe kann so sicherlich auch grundsätzlich für Kunstwerke gesehen werden, sodass an dieser Stelle eine enge Verwandtschaft konstatiert werden kann. Dem Anspruch, bzw. der Vorbereitung auf die Malerei entspricht zudem auch die Feststellung, dass eine umfassende Auseinandersetzung mit einer Thematik stattfinden muss, bevor es zu einer Illustration kommt. Schließlich kann erst so eine kompetente Botschaft entstehen, die ohne das Auskommen verbaler Zeichen, an die Außenwelt herangetragen werden kann, dabei eine globale Verständlichkeit aufweist und bestenfalls keinerlei Fremdsprachenkenntnisse oder spezifisches kulturübergreifendes Wissen benötigt⁴³.

Alan Male führt hierfür zahlreiche Beispiele an und weist außerdem darauf hin, dass Bilder sowohl früher als auch heute häufig ein kommerzielles Interesse verfolgen. Er konkretisiert die Annahme folgendermaßen:

„Frühere Generationen wurden durch Auftragsarbeiten informiert, unterrichtet und beeinflusst – dazu zählten Bilder von erfolgreichen Schlachten, sportlichen Hochleistungen, religiösen Ikonen und himmlischer Pracht, schmeichelnde und absichtlich unvoreilhaftige Porträts. Die heutigen Generationen werden ebenfalls stark von der Illustration beeinflusst, denn durch Druck, Film und nun auch die digitale Revolution kann man überall auf sie zugreifen. Auch dies ist ein typisches Merkmal dieses Fachgebiets – jedes Bild, das als Illustration gilt, wird reproduziert und oft international verbreitet. Und welche Botschaften vermittelt die Illustration der Gesellschaft? Die meisten Menschen wurden von Kinderbüchern beeinflusst. Man hat sie als „Schlüssel zur Welt der Fantasie und als Darstellung von Welten, die existieren, aber unsichtbar sind“ bezeichnet.

⁴² Morgan (2011), S. 139.

⁴³ Sicherlich gibt es in jeder Gesellschaft für sich stehende Symbole, Eigenheiten etc. – wenn man hier einmal die Eigenheiten der Farbsymbolik bemüht, ist sicherlich eines der bekanntesten Eigenheiten jene, dass man in Europa weiß zur Hochzeit trägt und sie damit Symbol der Reinheit ist, in Asien hingegen weiß zur Beisetzung getragen wird und die Farbe damit Trauer symbolisiert. Botschaften über essentielle Dinge wie Emotionen, Krieg, Frieden, Liebe können nichtsdestotrotz auf jedem Teil der Erde bildlich vermittelt und verstanden werden.

Bilderbücher für Kinder, ob Erzählungen oder Sachbücher, vermitteln uns Einstellungen und Informationen und helfen uns, unsere Sinne und unseren Intellekt zu entwickeln.“⁴⁴

Vor allem der Hinweis darauf, dass bereits Kinderbücher den Rezipienten gewisse Perspektiven, Denkrichtungen und Phantasmen vermitteln, lässt auch den Werdegang Bigellis noch differenzierter nachvollziehen. Durch die Bildentwicklung mittels Erzählungen, wird die Staffierung, d.h. die Bühne mit ihren Requisiten bereits vorgegeben, und nur einzelne, verbindende Elemente können vom Illustrator oder vom Künstler selbst erdacht werden. Infolgedessen bekommt man ein Gestaltungs- sowie ein Erzählgefühl. Letzteres beschreibt, wie in einem Bild oder einer Zeichnung unter Umständen zwei Seiten Erzählung oder auch mehr oder weniger, in einem Bild zusammengefasst bzw. auf den Punkt gebracht werden können, wobei hier ganz andere Spannungsbögen von Relevanz sind aufgrund der unterschiedlichen Lesbarkeit von Bild und Schrift. Infolgedessen verfolgen zwar beide ein ähnliches Ziel, setzen dieses aber auf unterschiedliche Weise um. Dabei können sie sich meist nur ergänzen, aber niemals ersetzen, da beide Disziplinen unterschiedliche Reize stimulieren und infolgedessen auch niemals deckungsgleiche Reaktionen hervorrufen werden – eventuell aber ähnliche.

In diesem Zusammenhang sei darauf verwiesen, dass es insbesondere der Illustration geschuldet war, dass wissenschaftliche Publikationen kürzer, prägnanter und spezifischer werden konnten. So betont Klemens Maya in seiner Diplomarbeit „Vergleichende Untersuchung der Beziehung zwischen Intention, Stil und Wirkung von Illustrationen“, dass dies insbesondere bei anatomischen Themen sowie bei „technische[n] Beschreibungen oder biologische[n] Klassifikationssysteme[n]“⁴⁵ der Fall sei. Diese Behauptung stützt er damit, dass „beispielsweise die Textmenge in der ersten illustrierten Ausgabe von Euklid (1492) um mehr als die Hälfte reduziert werden [konnte], weil die zahlreichen Illustrationen viele Erklärungen überflüssig machten.“⁴⁶

In Bezug auf Bigelli kann man sagen, dass er anfänglich noch die Schrift als unterstützendes Element in seiner Kunst, d.h. in Illustration und Comics nutzte, um entsprechende Aussagen zu vermitteln. Durch den Wegfall der Schrift – und damit einem wirksamen Bedeutungsträger – musste Bigelli seine Bildaussagen auf eine neue Ebene, nämlich die der Malerei transferieren, wobei ihm hier jedoch auch entsprechend neue

⁴⁴ Male (2008), S. 10.

⁴⁵ Maya (2006), S. 6.

⁴⁶ Maya, (2006), S. 6.

Ausdrucksformen zur Verfügung standen wie beispielsweise Formatgröße, Duktus, Farbintensität und Formen, sowohl abstrahiert als auch naturalistisch.

Bigellis Beschäftigung mit der Illustration zeigt sich noch heute, primär durch die konstante Führung eines Skizzenbuches. Alan Male schreibt hierzu: „Das Skizzenbuch ist ein unerlässliches Hilfsmittel für den Illustrator. Hier werden visuelle Notizen verewigt, und dort entwickelt man sein visuelles Vokabular. [...] [Es] ist wichtig für die Wahrnehmung der unmittelbaren Umgebung.“⁴⁷

Zu Hause hat Bigelli zahlreiche solcher Skizzenbücher. Diese füllt er mit Kugelschreiber-Zeichnungen, Bleistiftzeichnungen oder mittels anderen Zeichenmitteln. Dabei zeichnet er im Bus, im Wartezimmer, in der Bahn, immer dann, wenn sich ihm ein kleiner Moment des Innehaltens bietet. Die Beobachtungen seiner Umwelt, die er schließlich größtenteils in seinen Skizzenbüchern festhält, finden dann zum Teil auch Eingang in seine Malerei.

Entsprechend war die Beschäftigung mit der Malerei sowohl eine logische Konsequenz als auch eine Weiterentwicklung in Bigellis künstlerischem Tun, da er seine Skizzen von nun an sozusagen zu einem Endprodukt führte: zum gemalten und mittlerweile auch erfolgreich ausgestellten Bild. Dabei kann das Skizzenbuch als Zwischenstufe verstanden werden. Das Einfangen von Alltagssituationen mittels der Zeichnung lässt Szenen auch noch rückblickend entstehen und reflektieren und zwar dahingehend, als dass all die erlebten und auf zahlreichen Seiten eines Skizzenbuches festgehaltenen Situationen neu zusammengesetzt werden können und damit zu etwas Neuem, möglicherweise ganz anderem, werden und wachsen. Mit Hilfe der Farbe eröffnen sich außerdem neue Erzählfunktionen und Möglichkeiten. So konnte Bigelli mit ihnen aus der empfundenen Enge ausbrechen und Freiheit in abgewandelter, aber artverwandter Form finden.

Weshalb Farben als Entfesselungskünstler gesehen werden können, beschreibt Pablo Ruiz Picasso sehr anschaulich anhand Matisse's Malerei, wonach auch Bigellis Entscheidung, sich an jenem auszurichten, absolut nachvollziehbar werden sollte:

„Wenn du in Matisse Werk drei Töne findest, die nahe beieinanderliegen – sagen wir ein Grün, ein Violett und ein Türkis –, dann beschwört ihre Verbindung eine andere Farbe herauf, die man *die* Farbe nennen könnte. Das nennt man die Sprache der Farben. Matisse hat gesagt: >Man muß jeder Farbe ihre Zone lassen, in der sie sich ausbreiten kann.< In diesem Punkt stimme ich völlig mit ihm überein. Das heißt, Farbe ist etwas, was über sich selbst hinausweist. Wenn du eine Farbe auf das Innere, sagen wir, irgendeiner gekrümmten schwarzen Linie beschränkst, vernichtest du sie, wenigstens vom Standpunkt der Farbensprache aus, weil du ihr die Ausdehnungsmöglichkeiten

⁴⁷ Male, (2008), S. 42.

nimmst. Es ist nicht notwendig, daß eine Farbe in einer bestimmten Form auftreten muß. Das ist nicht einmal wünschenswert. Was aber wichtig ist für sie, das ist die Möglichkeit, sich auszudehnen. Wenn sie einen Punkt erreicht, der nur ein wenig jenseits ihrer Grenzen liegt, dann wird diese Expansionskraft wirksam, und es entsteht eine Art neutrale Zone, in die auch die benachbarte Farbe eintreten muß, wenn sie das Ende ihrer Ausdehnung erreicht hat. In diesem Augenblick kannst du sagen, daß die Farbe atmet. So malt Matisse.<<“⁴⁸

1.2.1. Die malerische Entwicklung Bigellis

Bigellis Übergang vom Comic zur Malerei kann in den Jahren zwischen 2000 und 2005 verortet werden. Hier begibt er sich auf die Suche nach einem neuen Stil, um sich der Monotonie und den nicht enden wollenden Deadlines zu entziehen. Zwischen 2006 und 2008 kommt es dann auch immer stärker zu der Ablösung von der Farbe schwarz, die bis dato in Illustration und Comics bildbestimmend war. Außerdem finden sich in seinen Bildern vermehrt Verschleierungen und Texturen, die bisher keinerlei Einsatz gefunden hatten, was der Flächigkeit des Comics geschuldet war. Dabei richtet sich Bigelli primär an Matisse aus und befolgt, laut Tirinelli, den Leitsatz: „Such nach der Wirkung der Farbe, der Inhalt hat keine Bedeutung“⁴⁹, der so oder in dieser Art von Matisse selbst geäußert worden sein soll. Infolgedessen liegt Bigellis Fokus in diesen Jahren sowohl auf den Studien der Farben, als auch der Formen von Matisse. 2009 geht Bigelli nach dem Vorbild Matisse‘ dazu über, das dekorative Element aufzuwerten, um dieses als zusätzliches Mittel für die Herstellung eines chromatischen Gleichgewichtes seines Werkes zu nutzen. Ein Jahr später entdeckt Bigelli die Materialität des Papiers wieder. Jenes sei die ideale Oberfläche dafür, dass sich sowohl die Farben als auch der kreative Prozess frei entfalte.

Die folgenden drei Jahre von 2010 bis 2013 dienen schließlich hauptsächlich der Verarbeitung des Gelernten, d.h. der Anwendung des erworbenen Maleriewissens durch das Selbststudium von Matisse‘ Malerei und stehen damit unter dem Zeichen der Farbe. Letztere betrachtet er „als einziges Mittel zur Enthüllung von Form und Energie“⁵⁰. 2014/15, nach der Phase der Entfesselung der Farben und dem vorrangigen Ausschluss der Farbe schwarz, erscheinen „erste Anzeichen für einen Übergang hin zur Wiederaneignung der Linie [und dem] Wiedererscheinen von Schwarz.“⁵¹ Demnach führt die Wiederaneignung und die Neuentdeckung seiner Skizzenbücher zu einer erneuten

⁴⁸ Essers (2002), S. 48.

⁴⁹ Tirinelli (o. J.).

⁵⁰ Tirinelli, (o. J.).

⁵¹ Tirinelli, (o. J.).

Suche: zur Suche „nach einem Gleichgewicht zwischen Linie und Farbe“⁵², sodass sich Bigelli wieder auf seine Anfangszeit besinnt und der Farbe nicht mehr den ultimativen Status einräumt, der die Farbe schwarz verdrängt. 2017, im Rahmen einer neuen Ausstellungsvorbereitung, kulminiert schließlich seine Suche in dem Ausstellungstitel „nero a colori“, womit die Farbe schwarz wieder mehr als gleichberechtigt in Bigellis Werken steht. Dies geschieht insbesondere im Einsatz eines schwarzen Striches, der als energetischer Ausdruck fungiert, welcher eine Form offenlegt und sich damit laut Tirinelli an Kasimir Sewerinowitsch Malewitsch orientiert.

Letzterer präsentierte auf einer Ausstellung zur konstruktivistischen Kunst 1915 sein „Schwarzes Quadrat“, welches diagonal in einen Deckenwinkel gehängt wurde und damit den Platz, der nach russisch-orthodoxem Glauben ursprünglich den Ikonen vorbehalten war, bekleidete. Mit dieser Hängung drückte es sowohl das Sein als auch das Nichts aus, sowie die Materie und den sie umgebenden Raum. Damit sprach der radikale Verzicht parallel Universelles und Transzendentes aus und erhob die Form zur Ikone. Durchaus berechtigt, wenn bedacht wird, dass das Quadrat der Keim aller Möglichkeiten ist, da aus ihm alle Formen hervorgehen. Dreht man das Quadrat schnell im Kreis ergibt sich für das menschliche Auge daraus ein Kreis. Durch eine Teilung des Quadrates entsteht ein Dreieck oder auch ein Rechteck, wobei durch die Dehnung ein Balken bzw. eine Linie entsteht und sich aus der Doppelung dieser Linie bzw. einer Kombination aus zwei Linien ein Kreuz ergibt.⁵³

Mit diesem Vergleich stellt Tirinelli Bigelli in eine lange und reiche Malereitradition mit starkem Umbruchspotential, womit er auch ihm diese Potentialität einräumt.

In seiner kurzen Abhandlung über Bigelli betont Tirinelli, dass der oben beschriebene künstlerische Lebenslauf keinesfalls so konsequent und zeitlich festgelegt vonstatten ging, als vielmehr zeitlich unbestimmt in kleinen Entwicklungsstufen. Grob könnte man seine Entwicklungen jedoch, wie oben geschildert, einordnen.

Den aufgestellten Zeitstrahl ergänzt Tirinelli dann aber noch textlich und schreibt: „Seine Vergangenheit als Comiczeichner und Illustrator bestimmt in großen Teilen seine Herangehensweise bei der Entstehung eines Kunstwerkes; die Kreativität eines

⁵² Tirinelli, (o. J.).

⁵³ BR alpha (2009).

Illustrators zeigt sich in der von ihm persönlich erwünschten Wirkung [...].⁵⁴ Während die Kunst schließlich keinen direkten Rezipienten anspricht, ist für den Comic im Vorhinein eine bestimmte Zielgruppe offensichtlich bzw. bekannt. Tirinelli führt weiter aus: das Ziel des Comics sei es „die Aufmerksamkeit des Betrachters zu erregen“⁵⁵, weshalb der Illustrator, der grundsätzlich ein Handwerker sei, immer im Wettkampf mit sich selbst stehe, „auf seiner Suche nach einem immer besseren Resultat.“⁵⁶ Durch die grobe Bekanntheit der Zielgruppe des Comics sind damit einhergehend auch die Erwartungen der Rezipienten und Konsumenten generell bekannt, sodass es kaum verwunderlich scheint, dass der Illustrator das Ziel verfolgt, den Erwartungen eben jener gerecht zu werden, worin die stetige Verbesserung der zeichnerischen Umsetzungen begründet liegt.

Aufgrund der starken Betonung der Relevanz des Comiczeichnens und Illustratoren-Daseins, sowohl seitens Tirinellis als auch in dem eigens geführten Interview, soll im Folgenden auf die jeweiligen Disziplinen noch näher eingegangen werden, damit Bigellis Schaffen im Ganzen besser erfasst werden kann.

In seinen Ausführungen begründet Tirinelli Bigellis Ausrichtung an Matisse u.a. damit, dass beiden „ein gewisses Desinteresse für den sozialen Kontext“⁵⁷ gemein sei. Er führt aus, dass sich „Matisse[‘] Leben und Arbeit [...] zwischen den zwei großen Kriegen ab[spielte]; [wobei] seine Bilder [in dieser Zeit] von Odalisken, Innenräumen und Fenstern, die er mit intimen Blick erfasst, von Blumen und Farben“⁵⁸ erzählen und damit alles andere als Zeitzeugen der damaligen Geschehnisse sind, bzw. Matisse sich in diesem Zusammenhang nicht als Zeitzeugen-Reporter verstand, der eben jene Ereignisse verbildlichen musste. Vielmehr schottete er sich mit seinen Bildern von den Gräueltaten ab und verblieb in einer friedlichen Welt voller Farben.

Die Parallelziehung Tirinellis von Bigelli mit Matisse in Bezug auf das Desinteresse des sozialen Kontextes kann näher nur vermutet werden, da er seine Feststellung nicht weiter ausführt.

⁵⁴ Tirinelli, (o. J.).

⁵⁵ Tirinelli, (o. J.).

⁵⁶ Tirinelli, (o. J.).

⁵⁷ Tirinelli, (o. J.).

⁵⁸ Tirinelli, (o. J.).

Bigellis Schaffenswende liegt im Jahr 2000, welches ein Jahrzehnt der Krisen einläuten sollte. Zum einen platzte die sogenannte Dotcom-Blase, ein knappes Jahr später kam es zu den terroristischen Ereignissen des 11. Septembers in New York. Insbesondere diese zwei Ereignisse zusammengenommen führten zu einer Rezession in Amerika. Um die Konjunktur wieder zu stimulieren wurde, deshalb eine Niedrigzinspolitik eingeführt, weshalb die Zinsen in kürzester Zeit von 6,5 % auf 1 % gesenkt wurden. Damit wurde eine geplante Kreditaufnahme günstig und bald jedem US-Bürger möglich und auch zugänglich, da auch jenen Kredite gewährt wurde, die eigentlich kreditunwürdig waren.

Primär wurden mit den aufgenommenen Krediten Häuser gebaut. Aus diesen zahlreich vergebenen Krediten wurden dann Kreditpakete geschnürt, die wiederum im Interbankenhandel vertrieben wurden. Diese sogenannten verbrieften Immobilienkredite, die schlussendlich nur teilweise nicht risikobehaftet waren, jedoch immer als risikolos valutiert wurden, fanden damit z.T. hochriskante Papiere Eingang in den internationalen Handel. 2007 kam es zu der Banken- und Finanzkrise, die sich aufgrund des internationalen Interbankenhandels u.a. mit den faulen Papieren schnell zur Weltwirtschaftskrise ausweiten sollte, in deren Zuge zahlreiche Banken gerettet werden mussten, und sich Staaten über alle Maße verschuldeten und im Rahmen der EU auf die sogenannten Rettungsschirme angewiesen waren, hier auch in Italien. Zahlreiche Kredite konnten nicht mehr bedient werden, die Immobilien wurden wertlos, und der Bankrott der Investmentbank Lehman Brothers im Jahr 2008 führte nur zu einer Verschärfung der Gesamtlage: ein erneuter Börsencrash und damit einhergehend ein nachhaltiger Vertrauensverlust, auch unter den Banken, brachte das Gesamtsystem beinahe zum Erliegen.

Trotz dieser turbulenten globalen Geschehnisse finden diese keinerlei bildliche Umsetzung in Bigellis Werk, womit dieses die angedachte Parallele Tirinellis im Vergleich von Bigelli und Matisse sein mag.

1.2.2. Der Malakt

Bigelli bezieht seine künstlerische Inspiration, wie oben bereits erwähnt, aus mehreren Quellen wie beispielsweise aus seinen eigenen Skizzenbüchern, Fotos, Erinnerungen oder dem einfachen Blick aus dem Fenster. Zusätzlich betont er aber auch, dass seine Bilder an sich und der Schaffensprozess viel mit Inspirationsprozessen zu tun haben. So

beschreibt er den Vorgang ebenso: Man hat eine Inspiration, eine Idee, und eben diese versucht man, mit einer bestimmten Technik umzusetzen. Da diese Technik aber immer wieder anders ist, da nicht maschinell erzeugt oder hergestellt und infolgedessen menschlich individuell und ebenso von der Natur aus vorgesehen und nicht anders möglich ist, geht mit jeder Technik und mit jedem Tätig werden eine immer wiederkehrende, neue Inspiration einher. Schließlich hat Wasser die Eigenschaft die Farbe auf unterschiedlichen Untergründen different zu verteilen, sodass Farben und Formen, die insbesondere im Kleinen und im Schaffensprozess entstehen, immer wieder neue Assoziationsmöglichkeiten und damit Inspirationen eröffnen. Letztlich arbeitet man sich also immer weiter vor. Hierbei kann man sich am Ende nicht wirklich sicher ist, ob das Endergebnis als solches jenes ist, von dem man am Anfang annahm, dass es ebendies werden sollte.⁵⁹

Infolgedessen lässt sich sowohl für Bigellis Tun als auch für das künstlerische Schaffen anderer festhalten, dass

„Kunst [als] ‚Experimentierfeld erschlossen [wird], welches Raum bietet, um das Mögliche zu erproben. Dieses geschieht nicht, um diesem Möglichen als dem unrealisierbar Anderen einen unmöglichen Ort zu geben, sondern es geschieht, um das Mögliche im Jetzt zu situieren als seiner einzig möglichen Erfahrbarkeit, die sich nicht dauerhaft etablieren lässt.“⁶⁰

Schließlich verweist Bigelli darauf, dass er an seinen Werken maximal eine Woche arbeitet, doch seine Bilder zumeist an einem Tag fertigstelle⁶¹, womit eben diese momenthafte Fixierung, das Festhalten des Momentes auch eben nur in einem spezifischen Augenblick umgesetzt werden kann, da der Moment an sich, das Gefühl in diesem so nicht wieder reproduziert werden kann. Die Erfahrbarkeit des Jetzt wird also auch in diesem Moment festgehalten, wobei das Jetzt und der Moment faktisch flüchtig sind und im Akt des Festhaltens bereits verfallen sind. Infolgedessen ist jeder Pinselstrich nur noch eine Erinnerung des Jetzt und zeigt unsere eigene Endlichkeit und Vergänglichkeit auf, die aber auch im Akt des Schaffens immer wieder reflektiert wird, da mit jeder Schaffensspur auch etwas Überdauerndes, eine konservierte Erinnerung und etwas Bleibendes erbaut wird.

Damit ist jeder Schaffensprozess auch immer eine innerliche Entwicklung des Künstlers, sowie ein Zusammenspiel der Materialien und ein Reagieren auf Veränderungen seitens

⁵⁹ Vgl. Transkription Teil 1.

⁶⁰ Puffert (2013) S. 155.

⁶¹ Vgl. Transkription Teil 3.

des Künstlers, sodass es zwangsläufig durchgehend zu Neuorientierungen kommt, und das anfänglich erdachte Endergebnis wohl niemals als solches seine Umsetzung finden kann.

Das ist also die Krux des Künstlers: das Erdachte wird immer nur ein Gedankenstrom, eine Gedankenmalerei sein und bleiben, da die perfekte Imitierung des Gedankens eben aus einem anderen Stoff gemacht ist und alleine aufgrund der verschiedenen Materialität kaum zu einer absoluten Deckungsgleichheit kommen kann. Der Zusammenkunft von Gedanken und Farben steht damit ihre differente Materialität und Greifbarkeit – materiell und immateriell – entgegen. Eben das ist letztlich auch die Schwierigkeit oder auch Unmöglichkeit der Vermittlung von Kunst und Sprache – denn nicht alles was wir sehen oder empfinden, kann auch in Worte gefasst werden. Hier stoßen wir uns immerzu an einer Übermannheit des Eindrucks und der folgenschweren Sprachlosigkeit im Ausdruck ebendieses Gefühls.

„Bilder zu produzieren und damit die Fähigkeit, Abwesendes, aus der Sichtbarkeit des Gegenwärtigen Ausgeschlossenes veranschaulichen zu können, wäre aus dieser Warte dasjenige, was den Menschen vor anderen Lebewesen auszeichnet: Hans Jonas spricht daher vom ‚Homo Pictor‘. Sein zentrales Argument lautet: Anders als die Sprache, die als symbolische Äußerung physisch indifferent ist, kann das Bildvermögen des Menschen als ‚differentia specifica‘ von außen und unabhängig vom Körperbau rigoros bestimmt werden. Im inneren und äußeren Bildern, die eine Ähnlichkeit ausweisen, bildet sich ein Bewusstsein von etwas, das nicht anwesend ist. Im Bild wird das Abwesende mittelbar, es objektiviert zugleich die Bedingungen individueller Wahrnehmung. Dadurch wird einerseits die Mittelbarkeit der Objektbeziehung instauriert, andererseits dehnen sich die Grenzen der gemeinsamen Wirklichkeit für Menschen aus.“⁶²

Aber auch die fehlende Deckungsgleichheit von erdachtem Endergebnis und geschaffenen Endergebnis kann als Chance betrachtet werden. In diesem Zusammenhang betont Bigelli, dass es häufig das Unerwartete sei, das einen voranbringe. Es gehe nicht zwangsläufig um die Anfangsidee, sondern vielmehr darum, was sich daraus entwickle und damit um den Prozess und den Weg hin zu etwas Neuem.⁶³

In diesem Kontext verweist Bigelli auf Max Ernst. Dieser soll bei Berichten aus seiner Kindheit erzählt haben, dass sich ihm beim Blick auf die Ziegel zahlreiche Figuren und Bilder gezeigt hätten. Genauso verhalte es sich auch mit seiner Malerei, schließt Bigelli, sodass er für seine Malerei eine Polyperspektive beansprucht.⁶⁴ Max Ernst „fokussiert seinen Blick auf den metaphysischen Hintergrund von Gegenständen und begründet den

⁶² Schwarte (2015), S. 46.

⁶³ Vgl. Transkription Teil 1.

⁶⁴ Vgl. Transkription Teil 1.

„Zauber der Kunst“ in einer naiven Sehweise, die der eines Kindes entspricht.⁶⁵ Hiermit steht Ernst in der Tradition Matisse, der in den Formen sowohl den Ein- als auch den Ausdruck eines Bildes bedingt sieht.

Tirinelli zitiert in diesem Zusammenhang Matisse, der gesagt haben soll „Sucht nach der Wirkung, der Inhalt hat keine Bedeutung“⁶⁶ und spricht damit das Ziel der Kunst an, etwas in dem Rezipienten zu bewegen, etwas auszulösen – ein Gefühl anzusprechen, sei es ein Gefühl der Erhabenheit oder ein Moment des Glücks, eben einfach ein Gefühl. In diesem Zusammenhang betont Tirinelli, dass Bigelli nicht aus der Kunstszene stamme, sondern aus dem Verlagswesen, womit „sich seine Arbeit eine gewisse Ehrlichkeit“⁶⁷ bewahrt habe, im Gegensatz zu gegenwärtigen Künstlern aus der Kunstszene. Er spielt damit auf den Künstlermythos an, den Bigelli grundsätzlich ablehnt. Vielmehr suche er „nach dem Mittelweg zwischen der ‚elitären‘ Kunst, der man in einer Galerie begegnet, und die folglich nur wenigen zugänglich ist, und der mehr populären Kunst, der man beispielsweise in Form von Murales⁶⁸ im öffentlichen Raum begegnet. Kunst müsse ‚konsumiert‘ werden.“⁶⁹

1.2.3. Der Künstlermythos

Bigelli betrachtet sein künstlerisches Schaffen als Handwerk, womit er sich ausdrücklich gegen den Künstlermythos und der damit einhergehenden mystisch-esoterischen Initiierung der eigenen Person stellt.⁷⁰ Seine Malerei und sein Wesen sind von Wahrhaftigkeit, Ehrlichkeit, hohen Moralvorstellungen und Authentizität geprägt. Nichts weist auf eine kommerziell-wirksame Initiierung seiner Person hin, vielmehr ist das Gegenteil der Fall. Tirinelli konstatiert, dass heute „ein großes Missverständnis in der Gleichung Künstler=Ruhm“⁷¹ herrsche. Kunst sei ein Gebrauchsgegenstand gleich eines Kleidungsstückes und warte auf die tagtägliche Verwendung aller, wobei sie aber selbstverständlich auch für alle erschwinglich sein müsse.⁷²

⁶⁵ Vgl. Fischer (2013), S. 37 f.

⁶⁶ Tirinelli (o. J.).

⁶⁷ Tirinelli, (o. J.), vgl. Transkription Teil 1.

⁶⁸ Wandmalereien, hier auch Graffiti

⁶⁹ Tirinelli, (o. J.).

⁷⁰ Vgl. Transkription Teil 1 und Teil 4.

⁷¹ Tirinelli (o. J.).

⁷² Vgl. Tirinelli, (o. J.).

Kritik in Hinblick auf Inszenierungen und damit verbunden Wortklaubereien, insbesondere der Gegenwartskünstler, äußert auch Peter Geimer im Zusammenhang seiner Rezension von Rebentischs „Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung“ im Jahr 2014. Er kritisiert die häufig von Rebentisch vorgebrachte Reflexivität der Kunst durch ihre Offenheit, schließlich könne die Betonung letzterer

„im Einzelfall auch eine euphemistische Umschreibung [ihrer] Konturlosigkeit sein. Zersetzung, Verunsicherung, Verstörung, «Unentscheidbarkeit» – die Joker der Autonomieästhetik [seien] in vielen Fällen zu künstlerischen Routinen und tautologischen Gesten der Selbstbestätigung von Kunst geworden, die eben gerade keine Reflexion mehr in Gang setz[t]en.“⁷³

Bigellis Werk steht hierzu in krassem Kontrast. Seine Bilder sind in ihren Aussagen polyperspektivisch, lassen sinnvolle Reflexionen zu und heucheln keine Tragweiten und Tiefe, wo nur Leere zu vermuten wäre. Vielmehr entspricht Bigellis Künstlerdasein einem stetigen, niemals enden-wollenden Lernprozess, gleich einem Handwerker. Tirinelli bringt es auf den Punkt und schreibt: „Das Künstlertum ist eine Einstellung und die höchste Gratifikation liegt im Realisieren eines Werkes und im Streben sich zu verbessern.“⁷⁴ Eben das tut Bigelli tagtäglich. Mit der täglichen Hinwendung zur Malerei und seiner Disziplin im Tagesablauf scheint er sein Künstlertum eher als Handwerk zu betrachten, in dem er die Möglichkeit hat, sich täglich zu verbessern und neue Ausdrucksformen zu finden.

1.2.4. Das Handwerk

Der Begriff des Handwerks ist evident. Er ist zusammengesetzt aus den Substantiven „Hand“ und „Werk“ und beschreibt damit, dass etwas mittels der Hand selbstständig und ohne weitere Hilfe erstellt bzw. hergestellt wird. Dabei versteht sich das Wort „Werk“ als Herstellung, als etwas, das man geschaffen hat. Infolgedessen kann man daraus schließen, dass das Ziel des Handwerks ist, die eigentliche ausgeführte Tätigkeit, zu perfektionieren. Der Faktor Zeit ist somit auch als eine zu berücksichtigende Variable beim Handwerk zu betrachten – die Übung im Handwerk führt im Endeffekt dazu, dass eine Verbesserung in Zeit und Endresultat identifizierbar wird.

Gabler beschreibt das Handwerk neben der Definition als Berufsstand und „Organisationsform der gewerblichen Wirtschaft [als eine] handwerkliche Tätigkeit, die

⁷³ Geimer (2014).

⁷⁴ Tirinelli, (o. J.).

von der industriellen Massenproduktion abzugrenzen ist⁷⁵. Dabei beschreibe das Handwerk „eine selbstständige Erwerbstätigkeit auf dem Gebiet der Be- und Verarbeitung von Stoffen sowie im Reparatur- und Dienstleistungsbereich.“⁷⁶

Catherine Robin geht noch weiter und beschreibt das Handwerk als der künstlerischen Arbeit zugehörig. „Was aber die Kunst ausmacht, was über das Handwerk hinausgeht, ist die Expressivität des Geschaffenen. Ein künstlerisches Werk muss nicht schön sein, es muss nicht funktional sein, aber es muss etwas auslösen.“⁷⁷

Damit vereint Bigelli die zwei Disziplinen Kunst und Handwerk in sich, indem er einerseits bestrebt ist sich stetig zu verbessern, sein Handwerk zu perfektionieren und andererseits etwas in den Menschen auslösen möchte.

2. Matisse als Lehrer Bigellis

Wie einleitend bereits beschrieben, spielte Matisse für Bigelli dahingehend eine maßgebliche Rolle, als dass Ersterer für ihn die Welt der Farben öffnete und ihm so den Weg von der Illustration und des Comics hin zur Malerei wies. Hierfür studierte er selbstständig zahlreiche Gemälde, vorrangig von Matisse⁷⁸, weshalb jenem hier ein extra Kapitel zuteil wird.

2.1. Matisse

Henri Émile Benoît Matisse wurde 1869 in Le Cateau-Cambrésis, im Norden Frankreichs, an der belgischen Grenze liegend, geboren und starb 1954 in Nizza. Er studierte Jura in Paris, bestand sein Examen 1888 und arbeitete fortan als Anwaltsgehilfe in der Picardie, knapp 1,5 Stunden von seinem Heimatort entfernt, wobei er nebenbei Zeichenunterricht nahm und sich später an der École des Beaux-Arts in Paris einschrieb (1891), nachdem er sich 1890 ein Jahr lang von einer Blinddarmoperation erholen musste und in dieser Zeit mit der Malerei in Kontakt kam.⁷⁹ Mit seiner ersten Aufnahmearbeit an der École des Beaux-Arts fiel Matisse durch, weshalb er sich für drei Kurse an der École

⁷⁵ Springer Gabler Verlag, Stichwort: Handwerk (o. J.).

⁷⁶ Springer Gabler Verlag, Stichwort: Handwerk (o. J.).

⁷⁷ Robin (2017), S. 246.

⁷⁸ Vgl. Transkription Teil 1.

⁷⁹ Vgl. Graham-Dixon (2008), S. 403.

des Arts Décoratifs einschrieb.⁸⁰ In den Jahren 1893/94 kopierte Matisse intensiv die im Louvre ausgestellten Werke zu Studienzwecken, sodass er 1895 die Aufnahmeprüfung an der École des Beaux-Arts schließlich bestand.⁸¹

„Im >>fauvistischen Sommer<< 1905 malte er mit André Derain in Collioure. 1906-1910 entstanden einige seiner wichtigsten Arbeiten, die seine Vorliebe für harmonische, in heiteren Farben gehaltenen Kompositionen unterstrichen. Matisse kombinierte häufig Porträt, Stillleben und Landschaft auf eine damals ungewöhnliche Art.“⁸²

Zwischen 1930 und 1933 experimentierte Matisse erstmals mit dem Scherenschnitt für seine Auftragsarbeit „Der Tanz“, welcher er ab 1941, aufgrund seiner Angewiesenheit auf den Rollstuhl, intensiver nachging.⁸³

Das Gefesselt-sein an den Rollstuhl ergab sich aus Matisse‘ Krebskrankung und einer schweren Operation mit folgenden Komplikationen. „In a two-stage colostomy, with the second part performed four days after the first, his surgeons cut away 14 inches of diseased intestine, leaving Matisse almost fatally enfeebled.“⁸⁴ Ein folgendes Blutgerinnsel sowie eine Lungenembolie verschlechterten seinen Zustand und kosteten ihn beinahe das Leben.⁸⁵

„The operations permanently weakened his abdominal muscles, which meant that he could no longer stand upright for extended lengths of time, and was often compelled to use a wheelchair.“⁸⁶ Entzündungen der Gallenblase sowie chronische Schlaflosigkeiten führten jedoch auch dazu, dass Matisse auch den Rollstuhl nicht immer benutzen konnte, sondern bettlägerig war.⁸⁷ Trotz dieser Einschränkungen sollte Matisse diese Genesung von seiner schweren Erkrankung als sein zweites Leben, „a second life“⁸⁸, bezeichnen.

Im Rollstuhl sitzend, oder teilweise auch im Bett liegend schnitt Matisse von nun an Formen aus vorher mit Gouache bemaltem Karton aus. Die Bemalung nahm zumeist seine Assistentin Lydia auf seine Anweisungen hin vor, ebenso wie die Drapierungen auf der Wand. Waren sie anfangs wie in Jazz, einem von Matisse veröffentlichten Buch mit

⁸⁰ Vgl. Matzner (2013).

⁸¹ Vgl. Matzner (2013).

⁸² Graham-Dixon (2008), S. 403.

⁸³ Vgl. Graham-Dixon (2008), S. 405.

⁸⁴ Sooke (2014), S. 2.

⁸⁵ Vgl. Sooke (2014), S. 3.

⁸⁶ Sooke (2014), S.5.

⁸⁷ Vgl. Sooke (2014), S. 5.

⁸⁸ Sooke (2014), S. 6.

Illustrationen und Scherenschnitten, noch eher klein, so wuchsen sie mit der Zeit über die Wände hinweg an.⁸⁹

Der Gebrauch der Schere war für Matisse wie eine Rückkehr zu seinen Wurzeln. „Ever since he was a boy growing up among steam-powered looms of the weavers’ town of Bohain-en-Vermandois [...]. [This is why he] was just as adept with embroiderer’s scissors, which he used for small shapes, as he was with heavier tailoring shears.”⁹⁰

Das Erstaunliche war, dass obwohl er zahlreiche Leiden hatte und sich nicht mehr ohne große Anstrengungen und unabhängig bewegen konnte, seine Bilder bzw. Cut-outs nichts von ihrer Vitalität und Lebensfreude, die man ansonsten in seinen Bildern fand, einbüßten. So schreibt Sooke in Bezug auf Matisse‘ Werk Oceania:

And yet, in spite of physical frailty and debilitating insomnia, Matisse still managed to conjure a make-believe realm that could impart something of the joy and freedom he had experienced while swimming off coral atolls in the Pacific Ocean. Despite the recent ravages of the war, here was a faint but glimmering vision of a better place – a place characterized by sumptuousness, tranquillity and sensual pleasure [...].⁹¹

2.1.1. Ornament und Ornamentik

„Schon ab 1890 besuchte [Matisse] Zeichenkurse für Textilgraphik an der Kunstgewerbeschule Quentin de la Tour, und 1889/90 dekorierte er das Haus seines Onkels, wobei er die Deckenbalken des Speisezimmers mit Kopien von Gemälden Fragonards aus dem Louvre bemalte. Zudem nahm er den Auftrag an, für die Pariser Weltausstellung 1890 das Stuckgesims des Grand Palais zusammen mit anderen Künstlern zu dekorieren.“⁹²

Deshalb befasste Matisse sich schon früh mit dem Ornament und seiner dekorativen Wirkung. Dabei stammt das Wort aus dem Lateinischen „ornare“, was übersetzt werden kann mit „schmücken“. Ornament steht als „Oberbegriff für alle Formen der Verzierung. Ornamente treten als schmückende und gliedernde Elemente hauptsächlich in Architektur, Kunstgewerbe, (Möbel-)Design und Buchkunst auf.“⁹³ Bereits aus dieser anfänglichen Definition wird ersichtlich, dass dem Ornament keine Bedeutung an sich zugesprochen wird, sondern dieses ausschließlich der lustvollen Zierde und Dekoration

⁸⁹ Vgl. Sooke (2014), S. 32f.

⁹⁰ Sooke (2014), S. 14.

⁹¹ Sooke (2014), S. 45f.

⁹² Magisterarbeit: Otten (2003), S. 14.

⁹³ Zey (o. J.): Fachbegriffe: Ornament.

dient, womit das Ornament immer im Dienste einer anderen Gattung steht und niemals für sich selbst. Damit wird ihm eine gewisse Autonomie aberkannt.

Dabei zählt

„das Ornament [...] zu den frühesten künstlerischen Erscheinungen. Bereits im Jungpaläolithikum finden sich ornamentale Gravierungen auf Knochen und Elfenbein, während die Keramik des Neolithikum geometrische Muster in großer Zahl und Variation kennt. Die griechische Antike schuf ab 1000 v. Chr. mit dem geometrischen Mäanderfries und später mit den stilisierten Pflanzenformen Akanthus und Palmette wesentliche Grundlagen der Ornamentik. In der gesamten europäischen Kulturentwicklung erfuhren diese Formen immer wieder eine Neubelebung. Sogar in jüngster Zeit wurden sie durch die Postmoderne rezipiert und neu verwandelt.“⁹⁴

Dennoch erfuhr das Ornament im 19. Jahrhundert durch „die industrielle Produktion von Ornamenten jeglicher Art [...] ihren Teil zu einer inhaltlichen Entleerung bei.“⁹⁵ Mit dem Jugendstil um 1890 gelang es noch einmal neue und allgemein verbindliche Formen des Ornaments zu entwickeln, vorrangig in Gestalt der Pflanzenranke. Mit dem Ende des 20. Jahrhunderts und sich langsam entwickelnden ablehnenden Strömungen gegenüber dem Ornament kamen aber auch diese neuen Formfindungen zum Erliegen. Einen Kulminationspunkt stellte hierbei sicherlich die Schrift „Ornament und Verbrechen“ (1908) von Adolf Loos dar. Ebendiese „funktionalistische[n] Tendenzen[, primär] in der Architektur [,] forderten energisch das Ende jeglicher Ornamentik [...]. Erst mit der Pop Art in den 60er-Jahren vollzog sich langsam ein grundsätzlicher Wandel.“⁹⁶

Sabine B. Vogel, Kuratorin der Ausstellung „Die Macht des Ornaments“ in der Orangerie des Belvedere in Wien 2009 betont, wie im Titel festgehalten, im Kontrast zu Loos nicht die Inhaltsleere des Ornaments, sondern vielmehr seine Kraft und konstatiert, dass das Ornament vielmehr als eine globale Sprache zu verstehen sei, in der sich die Kulturen trafen.⁹⁷

Insbesondere die Arabeske, „ein stilisiertes Pflanzenornament“, war seit dem 18. Jahrhundert

„in das europäische Bewusstsein [getreten] und wurde zum Beispiel von Friedrich Schlegel weiter legitimiert beziehungsweise generalisiert, indem er sie als eine literarische Form komplexer Verschlingungen verstand. Bedeutsam für dieses Interesse war die Fähigkeit der Arabeske, gleichsam abstrakte, von Referenzen völlig losgelöste Konfigurationen zu ermöglichen, die bei

⁹⁴ Zey (o. J.): Fachbegriffe: Ornament.

⁹⁵ Zey (o. J.): Fachbegriffe: Ornament.

⁹⁶ Zey (o. J.): Fachbegriffe: Ornament.

⁹⁷ Vgl. Cast your art (2009).

Baudelaire beziehungsweise Mallarmé als >>totale Arabeske<<, als >>schwingende Chiffrierung<< konzipiert wurden und von da aus zum Impulsgeber der modernen Kunst avancierten. Matisse schließt hieran mindestens ebenso an wie an orientalische Reminiszenzen, wenn er die Wichtigkeit der Arabeske in seiner eignen Arbeit unterstreicht, indem er ihr die Funktion zuschreibt, >>mit einem Zeichen die Gesamtheit der Dinge>> zu repräsentieren. Er lobt ihre synthetische Kraft, die in ihr liegende Fähigkeit, sich >>allseitig auszudrücken<<, alle vier Seiten des Bildes auf einmal ins Spiel zu bringen.⁹⁸

Folglich sah Matisse im Ornament keine Darstellung des geistigen Gehalts, sondern durch jenes einen Hinweis auf diesen.⁹⁹ Maria Müller schreibt in ihrem Beitrag „Das dekorative Bild“ in Hinblick auf Matisse‘ Ornamentik:

„Der fokussierende Blick wird aber [...] dauerhaft durch das kraftvolle und dominante Ornament der Tapete irritiert und immer wieder über die Randzonen hinaus auf das Umfeld gelenkt. Er weist damit – auch dies ein wesentlicher Aspekt des Dekorativen – von sich weg auf das >>größere Ganze des Lebenszusammenhangs<<.“¹⁰⁰

Boehm führt diesen Aspekt des ,über sich Hinausweisen des Dekors oder des Ornaments noch weiter aus und schreibt:

Decorum [...] meint [...] eine positive Relation, in der eine Äußerung so zustande kommt, dass sie überzeugt: wirklich überzeugt, nicht nur gefällt. *Decorum* war deshalb stets *decorum vitae*, Aspekt eines Lebensbezugs. Seine wichtigste Leistung bestand darin, in einer Situation auf prägnante Weise zu *sehen zu geben*, Evidenzen zu eröffnen. Ihm eignet deshalb, was Hans Georg-Gadamer die >>zweiseitige Vermittlung des Dekorativen<< genannt hat: >>Das Wesen der Dekoration besteht eben darin, daß sie jene zweiseitige Vermittlung leistet, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zu ziehen, seinen Geschmack zu befriedigen, und doch auch wieder ihn von sich wegzuweisen in das größere Ganze des Lebenszusammenhangs, den sie begleitet<<. Und er unterstreicht, dass das Dekorative kein Schmuck für sich sei, sondern seine Stärke darin habe, >>sich herzustellen<<, mit anderen Worten: visuelle Einsichten zu erzeugen, welche die Sinnleere der Arabeske oder des Ornaments oder anderer dekorativer Strategien hinter sich lässt.¹⁰¹

Damit erweckt Matisse das rein dekorative Ornament wieder zum Leben und bezieht es gleichberechtigt in seine Bildwelten mit ein, da durch das Ornament der Bildraum geöffnet wird, durch ein Über-sich-hinausweisen und durch eine damit einhergehende neue Betrachtungsweise des Bildes. Denn durch die verwendeten Ornamente schweift der Blick und bleibt nicht an einem dargestellten Objekt heften, sodass das Bild für den Betrachter zu pulsieren scheint. Alles hierin Enthaltene ist gleichberechtigt und in harmonischem Einklang, sodass es Matisse‘ eigenem Anspruch gerecht wird und Ruhe und Gleichgewicht ausstellt.

„Dekoration‘ und ihre Vergegenständlichung im Ornament sind Erscheinungsweisen der, mit Kant gesprochen ‚freien Schönheit‘, in deren Beurteilung ‚das Geschmacksurteil rein ist‘. Im Geschmacksurteil aber wird ‚die Vorstellung gänzlich auf das Subjekt, und zwar auf das

⁹⁸ Aus: Boehm (2005), S. 285.

⁹⁹ Vgl. Essers (2002), S. 24.

¹⁰⁰ Müller (2005), S. 219.

¹⁰¹ Boehm (2005), S. 286.

Lebensgefühl desselben...bezogen.' ‚Dekoration‘ ermöglicht auch bei Matisse eine Entfaltung des Lebensgefühls des Subjekts in seiner Freiheit.“¹⁰²

Holger Otten stellt in seiner Magisterarbeit explizit anhand des Bildes „Intérieur aux aubergines“ dar, dass bei Matisse häufig das Bildhafte und die ornamenthafte Ebene aufeinandertreffen. Dabei evoziert

„der ornamenthafte Binnenraum den Eindruck von Zweidimensionalität, und erst beim Verfolgen der schwarzen Kontur [...] gewinnt die perspektivisch bildhafte Struktur wieder Oberhand, sodass die Illusion einer dreidimensionalen Wahrnehmung möglich ist. Nicht das Faktische, nicht die Gegenstände, sondern die anschauliche Arbeit des Betrachters bestimmt schließlich die Bildstruktur im Ganzen.

Außerdem ist hierin eine Reflexion über das Medium Bild seitens Matisse zu sehen, zumal es zeitgenössisch, unter dem Eindruck der Aktualität asiatischer und insbesondere japanischer Kunst, das typisch japanische Bildverständnis einer Rahmenlosigkeit wiedergibt. So wird deutlich, daß [sic!] der Gegensatz von Außen- und Innenwelt, von Natur und Geisteswelt, der charakteristisch ist für das abendländische Denken [...], bei Matisse durchbrochen werden soll. Es geht, wie in der japanischen Malerei ‚um eine durchgehende Beziehung Von allem zu allem.‘ In diesem Sinne ist auch die dezentrierte, sprich polyfokale Komposition, die eine prinzipielle Gleichwertigkeit der Bildgegenstände ein schließt, zu verstehen.“¹⁰³

2.1.2. Matisse‘ „The window“ (1916)

Mit seiner tragenden Rolle auch in der Kunstgeschichte ist das Studiums Matisse‘ seitens Bigellis einleuchtend, insbesondere vor dem Hintergrund des Interesses Bigellis für Farben.

Während sich Matisse in Cézannes‘ „Three bathers“ verliebte und dieses 1899 auch von Ambroise Vollard, einem Kunsthändler, mittels Ratenzahlung (aufgrund eigentlich fehlender monetärer Mittel) erstand und es circa 40 Jahre in seinem Besitz behielt, bevor er es 1936 an das Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, vermachte, verliebt sich Paolo Bigelli bereits im Alter von 15 Jahren in Matisse‘ „The window“ (1916).¹⁰⁴ „I’ve seen it in an exposition by the Villa Medici in Rome at the age of 15 and....it was really ‘love at the first sight’!“¹⁰⁵

Sicherlich war auch dieses Erlebnis Bigellis mit ausschlaggebend dafür, sich mit dem Künstler Matisse näher zu befassen. Dabei zeichnet sich dieses Gemälde weniger durch seine lebendige Farbigkeit aus, als vielmehr durch seine Komposition und die Umsetzung der Linien- und Konturenführung, die einzelne Gegenstände differenziert akzentuieren

¹⁰² Weisner (1981), S. 52.

¹⁰³ Magisterarbeit: Otten (2003), S. 18f.

¹⁰⁴ Vgl. Petite Palais (o. J.).

¹⁰⁵ Private E-Mail mit vereinzelt Fragen vom 26.04.2018.

und das Gemälde zwischen Flächigkeit und Dreidimensionalität schwimmen lassen.¹⁰⁶ Zusätzlich spielt Matisse hier mit Transparenz und damit auch mit Zusehen geben und Verdecken, Präsenz und Absenz, u.a. auch durch die dargestellten Gegenstände bedingt, die auf ein Leben in diesem Raum schließen lassen. Die dazugehörigen Menschen werden hier jedoch nicht dargestellt, sodass der Betrachter hier zum heimlichen Voyeur wird. Dieser Heimlichkeit wird der Betrachter jedoch nicht gewahr, schließlich evoziert das Abgebildete eine ahnende Bekanntheit, d.h. der Betrachter fühlt sich eher an ein Interieur erinnert, dass er selbst ggf. einmal in ähnlicher Weise gesehen haben mag. So eröffnet Matisse hier ein großes Assoziationsspektrum durch seine nicht endgültig naturalistisch dargestellte Interieurszene. Das hat zur Folge, dass sich der Betrachter wie in dieses Interieur eingeladen fühlt und in einem Sessel eben vor diesem Bild seinen Platz einnimmt und das Bild über seine Grenzen hinaus imaginiert.

Die „Einladung ins Bild“ wird noch dadurch unterstützt, dass die zwei dargestellten Stühle nicht von derselben Art sind und ein dritter Sessel oder Stuhl infolgedessen problemlos seine Integration finden kann. Belebt wird das Bild wesentlich durch die Blumen, die mittig auf dem kleinen Tischchen platziert wurden. Dabei korrespondiert das lebendig Innere mit dem lebendig Äußeren, d.h. dem Garten- oder Parkblick aus dem Fenster. Der Direktor des Detroit Institute of Arts, Graham Beal, bringt es in seiner kurzen Videovorstellung des Gemäldes auf den Punkt: Das Bild sei sehr simpel. Es versammle sehr einfache Motive und zwar zwei Stühle, einen Tisch mit Vase, eine Heizung und ein Fenster. Was hier aber augenfällig werde, sei die Harmonie der verwendeten Linien und Farben. „It’s an extraordinary balance of line, straight lines, curving lines [...] that Matisse became so famous for and it has a kind of transparency. [...]“¹⁰⁷. Hervorgerufen wird diese Transparenz durch sich überlappende und ineinandergreifende Ebenen und Linien. So entwickelt sich ohne jegliche Veränderung die Wand hin zum Parkett-Boden, d.h. wir haben dieselbe Farbebene, die sich jedoch in ihrem Verlauf transformiert. Außerdem kann man durch den Stuhl die Heizung sehen, wobei das Fenster und seine Ebene wiederum mit dem Stuhl verschmelzen. Das alles erscheint, speziell auch durch

¹⁰⁶ „In der Forschung wurden drei Phasen definiert, in denen vor allem Matisse’s Behandlung des Raumes als ausschlaggebender Faktor herangezogen wurde: Von 1917 bis 1925 hat der Raum um die skulptural aufgefasste Odaliske eine Tiefe. In den Jahren 1926/27 beginnen Wände und Figuren miteinander zu verschmelzen, die Dreidimensionalität wird deutlich zurückgedrängt. In den späten Odaliskien posierten teilweise mehrere Frauen gleichzeitig für den Maler, wodurch er Symmetrien und Umkehrungen in den Posen sowie den komplementären Eigenschaften von Farben erreichen kann.“ Matzner (2013).

¹⁰⁷ Detroit Institute of Arts (2011).

die scheinbar wenigen Pinselstriche sehr simpel, ist jedoch „an extraordinary calculated essay in line and form and plains and colour.“¹⁰⁸

Insbesondere in dem beschriebenen Bild wird Matisse‘ Anspruch an seine Kunst augenscheinlich: „Mein Traum ist eine Kunst voll Gleichgewicht, Reinheit, Ruhe ohne beunruhigende oder die Aufmerksamkeit beanspruchende Sujets, die für jeden geistig Arbeitenden, für den Künstler, ein Linderungsmittel ist, ein geistiges Beruhigungsmittel, etwas Ähnliches wie ein guter Lehnstuhl, der ihm von seiner physischen Ermattung Erholung gewährt.“¹⁰⁹

Da Bigelli eine ähnliche Haltung vertritt und sich gegen die Darstellung von Schmerz, Aggressionen und Krieg, letztlich allem negativ-konnotierten ausspricht¹¹⁰, scheint die Wahl von Matisse als Lehrer nur konsequent.

Dabei studierte Bigelli weniger die Schriften Matisse‘, denn vielmehr seine einzelnen Gemälde, um sich anfänglich auch durch Kopieren seiner Werke dem Malerwissen anzunähern und von diesem Punkt ausgehend einen eigenen Stil zu finden. Dabei ist es verblüffend, dass Matisse in „Über das Zeichnen“ konstatiert: „Ich arbeite ohne Theorie. Ich bin mir nur der Kräfte, die ich anwende, bewußt, und ich gehe vorwärts, von einer Idee getrieben, die ich wirklich nur in dem Maße, als sie sich fortlaufend aus dem Bild entwickelt, erkenne. Um Mit Chardin zu sprechen: <<Ich füge hinzu [oder ich nehme weg, weil ich nämlich sehr viel kratze] bis es stimmt.>>“¹¹¹

Auch Bigelli scheint von Idee zu Idee zu gleiten. Schließlich gibt es laut seiner Aussage keinen Tag an dem er nicht einen Pinsel- oder Zeichenstrich tätete. Dabei scheinen sich seine Bilder jedoch mehr ad hoc zu entwickeln, da er bis auf wenige Ausnahmen, eine Woche an seinen Bildern arbeitet, wenn sie nicht auch direkt an einem Tag fertiggestellt würden.¹¹² Aber wie auch Matisse schildert, so entsteht zwischen Künstler, Leinwand und Farbe eine Eigendynamik, die auch Bigelli kennt.

Die Bilder entwickeln sich prozesshaft, wobei dieser Prozess nicht ausschließlich von dem schaffenden Subjekt ausgeht, sondern eben auch von der Dynamik der Farben auf dem Untergrund mitbestimmt wird. Schließlich ergibt sich die Bildidee fortlaufend aus dem Bild selbst, um hier noch einmal Matisse‘ zu bemühen. Auch das Hinzufügen und

¹⁰⁸ Detroit Institute of Arts (2011).

¹⁰⁹ Matisse, Henri (1955), S. 24.

¹¹⁰ Vgl. Transkription Teil 2.

¹¹¹ Matisse, Henri (1955), 71.

¹¹² Vgl. Transkription Teil 3.

Abtragen ist bei einigen Bildern Bigellis ersichtlich. So kratzt er zum Teil mit einem härteren Gegenstand, ggf. dem Pinselende, über seine Bilder, lässt Strukturen entstehen, die dem Bild eine neue Dynamik, ein neuartiges Relief verleihen und so zu einer neuen Bildtiefe führen. Hierzu kann man ebenso die Abklatschtechnik Bigellis zählen. Er verwendet beispielsweise zerknülltes Zeitungspapier und presst es auf die noch nasse Farbe, sodass andersartige Strukturen, die nur mit dem Pinsel so nicht hätten erzielt werden können, entstehen. Damit entwickelt sich im Bild eine vom Künstler nicht zu kontrollierende Eigendynamik der Materialien, auf die dann, um eine Gesamtharmonie zu erzielen, reagiert werden muss. Der Künstler wiegt demnach fortlaufend ab, gleicht Unstimmigkeiten und Kräfteverhältnisse aus, um schlussendlich eine möglichst absolute Harmonie zu erreichen. Denn für Matisse „bedeutete Malerei, dem Aufruhr zu entkommen.“¹¹³ Sich eine Welt der Harmonie zu schaffen, war für ihn elementar und gilt so vermutlich auch für Bigelli.

2.1.3. Parallelen von Matisse und Bigelli

Wie weiter oben bereits erläutert, kann Matisse indirekt als Lehrer Bigellis betrachtet werden, da dieser seine Bilder intensiv studierte, so, wie Matisse damals die Gemälde des Louvre intensiv studierte und kopierte, um sich an ihnen weiterzubilden. Außerdem fiel in dem geführten Interview auf, dass Bigelli häufig auf Matisse verwies, ihn sogar z.T. zitierte und darauf hinwies, dass man sich nur selbst mit Matisse auseinandersetzen müsse, um zu verstehen, inwieweit er ihn beeinflusst habe.

Dabei bestand eine der außergewöhnlichsten Parallelen darin, dass Bigelli seinen Tagesablauf nahezu exakt so beschrieb, wie Matisse seinen Arbeitstag seinerzeit schilderte:

„>>Seit fünfzig Jahren habe ich keinen Augenblick aufgehört zu arbeiten. Von neun bis zwölf Uhr, erste Sitzung. Dann esse ich, halte ein kleines Mittagsschläfchen und nehme meine Pinsel von zwei Uhr nachmittags bis zum Abend wieder in die Hand. Das werden Sie mir nicht glauben.<<“¹¹⁴

Ob Matisse nun das Frühstück ausfallen lässt oder nicht, so starten doch beide Maler mit ihrer Arbeit morgens, unterbrechen diese durch ein Mittagessen und ggf. einem

¹¹³ Gowing (1997), S. 9.

¹¹⁴ Essers (2002), S. 74.

Mittagsschläfchen, um danach schließlich bis zum Abend weiterzuarbeiten; in Bigellis Fall von circa 15 bis 18 Uhr.¹¹⁵

Es zeugt von Disziplin und Strukturiertheit der Männer, die ihrer Arbeit mit einer Ernsthaftigkeit nachgehen wie es auch in ‚alltäglichen Jobs‘ der Fall ist. Eben diese sich wiederholende Stetigkeit oder auch das Zelebrieren der Gewohnheit verleiht beiden Malern eine verlässliche Konstante. Dabei muss jedoch in Bigellis Fall betont werden, dass er diesen Lebensstil bzw. Alltag nur in seiner Zeit in Lissabon so gestalten konnte, da er schließlich noch bis heute halbtags in der Bank arbeitet und sich folglich erst danach wieder seiner Kunst widmen kann; was er aber auch tagtäglich tut – nach Möglichkeit immer acht Stunden.

Ein weiterer Aspekt, der die beiden Künstler verbindet ist „[d]as ehrliche menschliche Gefühl [, welches] für Matisse der Gradmesser für ein gelingendes Kunstwerk [ist]. Hierin waltet auch das kreative Moment, das er für die künstlerische Tätigkeit in Anspruch nimmt. Das geistlose Durchführen von Aufträgen lehnt er ab [...]“¹¹⁶, wie es auch bei Bigelli nach seiner Umorientierung von der Illustration hin zur Malerei der Fall war. Hiermit befreite sich Bigelli vom Verlagsdruck und dem dadurch entstehenden Kreativitätsdruck.

Während Bigellis Illustrationen und Comics anfänglich noch literarische Themen illustrierten, befreite er sich auch hiervon im Rahmen seiner Umorientierung und rückte damit noch einen Schritt näher an Matisse‘ Schaffen heran.

„Matisse[‘] [...] Bilder sind keine Illustrationen literarischer Themen, weshalb er sich nicht als deren Interpret versteht. [Außerdem betont er] [...], dass seine Malerei auf einem Umsetzungsprozess basiert, der das in der Realität Gesehene in etwas verwandelt, das über eine eigene Wirklichkeit verfügt, kurz – über Autonomität.“¹¹⁷

Auch Bigellis Bilder verfügen mittlerweile über diese Autonomität, da sie nicht mehr in der Pflicht literarischer Werke oder Auftragsarbeiten stehen.¹¹⁸ Zitationen finden in Bigellis Werken nur noch in dem Maße Eingang, in dem sie für Bigelli von Relevanz und Bedeutung sind. Durch derartige Neukonstellationen, meint durch Zitation, eigene Schöpfung und Zusammensetzung, entfalten sie ihre eigene Realität, die durch

¹¹⁵ Vgl. Transkription Teil 1.

¹¹⁶ Dissertation: Dillkofer (2012), S. 100f.

¹¹⁷ Dissertation: Dillkofer (2012), S. 73.

¹¹⁸ Vgl. Transkription Teil 1.

Leerstellen und Fragmente auch mit dem Betrachter in Beziehung treten, welcher sich als ergänzender Autor der Bilder betrachten kann, dadurch, dass er seine Subjektivität miteinfließen lässt.

An dieser Stelle sei noch angemerkt, dass vermutlich nicht alleine die explosive Farbigkeit Matisse‘ für Bigelli so erfrischend und befreiend war und schließlich dazu führte, dass er den Maler intensiver zu studieren begann. Ein weiteres auffälliges Stilmittel bei Matisse nämlich sind die Umrisslinien, die eine enge Verwandtschaft zum Comic und zur Illustration aufweisen, es aber zeitgleich durch Bildkomposition und Umsetzung jener wieder negieren und nur subtil hieran erinnern. Damit ergibt sich aber eine Vertrautheit und Bekanntheit seitens Bigelli zu Matisse, die sicherlich die Wahl des „Lehrers“ mit begünstigt hat.

In Hinblick auf die Umrisslinien entwickeln sich diese häufig in den Werken von Matisse vom Gegenstand hin zur Ornamentik des Gesamtwerkes, sodass dem Betrachter eben diese Umrisslinien und Konturierungen nicht offensichtlich entgegenspringen, sondern ein Wogen des Bildes kreieren und das Auge des Rezipienten in Bewegung halten.

Ferner fällt sowohl bei der Betrachtung von Bigellis Bildern als auch bei denen von Matisse auf, dass keinerlei verzerrter, ekstatischer Gesichtsausdruck der dargestellten Figuren eine Umsetzung findet. Jegliche Personendarstellungen zeichnet ein Gesichtsausdruck der tiefen Ruhe und Zufriedenheit oder auch der Kontemplation aus. Damit steht Bigelli offensichtlich in der Tradition Matisse‘, denn auch dieser lehnt „[e]ine Dramatisierung der Bildsprache durch auffällige Mimik und Gestik der Figuren [...] ab. Alle Bildmittel – seien es Farben, Linien, Leerstellen, Flächen, Proportionen oder figürliche Elemente – haben die gleiche Wichtigkeit. Auf das Ganze, das sie bilden, kommt es an.“¹¹⁹

Matisse äußert sich in Bezug auf seine Figurendarstellungen folgend:

„>> Meine Modelle sind menschliche Figuren und nicht einfach Statisten in einem Interieur. Sie sind das Hauptthema meiner Arbeit...Ihre Formen sind nicht vollkommen, sie sind aber immer expressiv. Das gefühlsmäßige Interesse, das sie in mir wecken, wird an der Darstellung ihres Körpers nicht besonders sichtbar, oft aber verrät es sich in Linien oder besonderen Valeurs, die auf die ganze Leinwand oder auf das ganze Blatt verteilt und gleichsam die orchestrale oder architektonische Erweiterung des Themas sind. <<“¹²⁰

¹¹⁹ Dissertation: Dillkofer (2012), S. 74.

¹²⁰ Essers (2002), S. 34.

Dementsprechend kann man von der Wiedergabe einer empfundenen Aura des jeweiligen Menschen sprechen, welche das Gesamtbildnis für sich einnimmt. Das bedeutet, dass alles im Bild Dargestellte steht im Dienste der Verbildlichung der Aura, die im Gegensatz zur Abbildung von Lichtverhältnissen wie beispielsweise bei den Impressionisten, überdauernd ist und nicht nur ein verschwindendes Moment darstellt. Dabei beruht „die Wahl der Farben“¹²¹ laut Matisse „auf keiner wissenschaftlichen Theorie, sie stützt sich auf Beobachtung, auf das Gefühl, auf die Erfahrung [s]einer Reizsamkeit“¹²², womit das Moment des Auratischen und der Emotionen wieder mehr in den Vordergrund rückt im Vergleich zur naturalistischen Wiedergabe des Erlebten.

Zusätzlich war es Matisse‘ oberste Priorität Ruhe und Ausgeglichenheit auszudrücken, was für ihn nicht ausschließlich in der Malerei so basal war, sondern auch im Leben an sich.

His ideal not only excluded what was momentary or potentially transitory; it avoided equally anything that was disturbingly expressive. The idea of expression itself had to be redefined until, as he eventually told Georges Duthuit, it was "one and the same thing as decoration." Anything disquieting was unwelcome. Behind the attitude to art there was an acute intolerance of whatever was in any way disturbing or oppressive, and not in art only.¹²³

Deshalb verwundert es kaum, dass bei der Betrachtung von Matisse‘ Bildern kein einziges politisches Geschehen oder Motiv, ebenso wenig wie gesellschaftliche Großereignisse anzutreffen sind.

„Anstatt wie viele seiner Zeitgenossen Konflikte des modernen Lebens zu thematisieren, malte er schöne Landschaftsbilder, Blumen, orientalische Einrichtungen mit stimmungsvoller Atmosphäre. Schönheit, Ordnung, Luxus, Ruhe, Freude und Genuss sind die wiederkehrenden Eindrücke seiner Bilder. [...] Andere wiederkehrende Themen in seinen Werken sind Frauen, Musik und Tanz.“¹²⁴

Bigelli hat diese „Darstellungseingrenzung“ von Matisse adaptiert. Auch er möchte keine politischen Motive, aber auch keine religiösen oder gesellschaftlichen Themen aufgreifen.¹²⁵ Grundsätzlich gibt es zwar subtile Einflüsse, insbesondere bei Bigelli durch vereinzelte wie Madonnen-Figuren anmutende Frauendarstellungen, dennoch säkularisiert er jene, indem er sie als Mutterfiguren bezeichnet und sie in weltliche Szenerien setzt.

¹²¹ Matisse (1955), S. 23.

¹²² Matisse (1955), S. 23.

¹²³ Gowing (1966), S. 11.

¹²⁴ Kunst-zeiten (o. J.).

¹²⁵ Vgl. Transkription Teil 2.

Dabei spricht er sich jedoch vehement gegen die Vermutung aus, dass er Gegenwelten zur der heutigen Welt schüfe.¹²⁶ Seine Orte der Kontemplation, der Harmonie und Ruhe seien einfach Ausdruck seiner Selbst, weshalb er nicht wie zahlreiche seiner Künstlerkollegen die Welt in ihren Abgründen, verzwickten Machtkonstellationen und Unrechtmäßigkeiten, wie sie auch die documenta 14 wieder ausstellte, male, schließlich gingen diese Darstellungen wider seine Natur.

Dabei wäre die Vermutung der Sehnsuchtsdarstellungen in Bigellis Fall nicht ganz abwegig gewesen, schließlich verfolgte Matisse eben jene. „Bereits in den Anfangsjahren des Jahrhunderts setzte sich Matisse das Ziel, in der Kunst zu einer Stabilität zu finden, die der chaotischen Bewegtheit der modernen Welt ein Gegengewicht setzen würde.“¹²⁷

In Bigellis Festhalten an dem Guten, an kleinen Traumorten der Glückseligkeit, spiegelt sich seine durch und durch in sich ruhende Persönlichkeit wider. Bigelli ist kein Mann der Rebellion oder Revolution. Vielmehr könnte man ihn als einen Mann der Nächstenliebe, der teilenden Freude, der Achtsamkeit bezeichnen. Dies wird zum einen offenbar, wenn Bigelli wieder Tür und Tor für die Studenten und Studentinnen der Uni Paderborn öffnet und frei über sein Leben als Künstler berichtet und sie durch sein Atelier führt¹²⁸, zum anderen zeigt es sich im privaten Gespräch mit ihm, bei ihm zu Hause mit reichlicher Bewirtung und seinem ehrlichen Interesse an seinem Gegenüber. In seinem Wesen scheint viel von Einverständnis angelegt zu sein. Er vermittelt seinem Gegenüber ein gutes Gefühl und ein Gefühl des „Willkommen-seins“, nimmt sich Zeit, beantwortet sämtliche Fragen besonnen und versucht jeder/m Kaufinteressenten/in im Rahmen seiner Möglichkeiten entgegenzukommen.

Neben dem Interesse der beiden Künstler am Guten scheint sie noch das Interesse des Momentes zu verbinden. Matisse verfolgt nämlich die Absicht, die Abbildung eines Momentes so darzustellen, dass dieser Moment der Empfindung überdauernd nachempfunden und verstanden werden kann, anstatt den Eindruck des Moments, der noch ehe er begonnen hat schon wieder vergeht – wie es bei den Impressionisten der Fall war – wiederzugeben.

¹²⁶ Vgl. Transkription Teil 2 und Teil 3.

¹²⁷ Spurling (1998), S. 395.

¹²⁸ Vgl. Transkription Teil 4.

„Ihm [Matisse]missfällt eine Auffassung von Zeit, die sich als die lineare Sukzession von Augenblicken präsentiert. Sobald ein solcher vorüber ist, ist er unwiederbringlich verloren. Er kontrastiert diese Zeitvorstellung mit dem Begriff der Dauer (durée), den er wiederum mit ›Wesentlichkeit‹ und ›Wahrheit‹ auflädt. [...] [Demnach sind] »Verdichtung«, »Verkürzung« und »Konzentration« [...] nach Matisse‘ Dafürhalten für die plastische Gestaltfindung unabdingbar.“¹²⁹

2.1.4. Die Farbverwendung bei Matisse und Bigelli

Abschließend sei nochmals ein Blick auf Matisse‘ Farben geworfen.

When he came to teach, he distinguished two methods —"one considering color as warm and cool" in the impressionist manner, "the other seeking light through the opposition of colors". The latter was Matisse's way, and he pursued it almost without interruption for the rest of his life, placing color against color and revealing an inherent light in the interval and the interplay between them. [...] Matisse's whole development was a search for the kind of light that could be depended on to last [...]¹³⁰

Dieses inhärente Leuchten wohnt auch den meisten von Bigellis Gemälden inne. Auch er neigt zu flächigem, reinem Farbauftrag, hier und da geweißt, aber häufig auch ungemischt auf die Leinwand aufgetragen, wie es beispielsweise bei *Ore blu* der Fall ist. Dem entgegengesetzt ist das Bild *Imum*, welches eher durch Farbabstufungen mittels Weißung oder einem Beimischen von Schwarz ein eigenständiges Licht erzeugt. Dabei ist es für Matisse eine Selbstverständlichkeit, die Nichtfarbe Schwarz als eine Farbe des Lichts anstatt einer Farbe der Dunkelheit zu behandeln bzw. einzusetzen, weshalb er Schwarz auch als eine Farbe und nicht als eine Nichtfarbe klassifiziert.¹³¹ „Utilise le noir pur comme une couleur de lumière et non comme une couleur d‘obscurité.“¹³²

Mit dieser Aussage nimmt Matisse dem Maler die „Angst“ in Bezug auf seine Verwendung, zumal die Farbe Schwarz in Nachbarschaft anderer leuchtender Farben eingesetzt wird und folglich selbst eine eigendynamische Strahlkraft entwickelt.

In Bezug auf Bigelli bedeutet das insbesondere gegenwärtig eine Wiederbelebung der Rückwendung zum eigenen Werk. Während in Bigellis Bildern nämlich die Farbe schwarz, seit seiner Umorientierung vom Comic bzw. von der Illustration hin zur Malerei, kaum mehr Verwendung fand und sein Gebrauch ausgespart wurde, so findet Schwarz mittlerweile wieder vermehrt Eintritt in seine Bilder. In seiner Ausstellung „*Nero a colori*“ (Rom 2018) ist die Farbe Schwarz sogar der Hauptakteur. Hier zeigt sich die Aussöhnung Bigellis mit seiner Vergangenheit. Umrisslinien in Schwarz, wie sie typisch

¹²⁹ Dissertation: Dillkofer (2012), S. 75f.

¹³⁰ Gowing (1966), S. 9f.

¹³¹ Vgl. Matisse (1972), S. 202.

¹³² Matisse (1972), S. 117.

sind für den Comic und die Illustration, sind nun neues und probates Ausdrucksmittel Bigellis, welche es ihm ermöglichen sich weiterzuentwickeln und sein Kunstrepertoire zu erweitern. Mit dieser Selbstreflexion im weitesten Sinne gelingt es auch Bigelli wie seinerzeit Matisse „Selbstaussdruck und Erfassung eines ‚Wesenskerns‘, Ausdruck bleibender Empfindung und das Ausdruckshafte der Bildkomposition“¹³³ zu einer Einheit zu schließen.

2.1.5. Matisse als Wesensvorbild

„Das ‚Goldene Zeitalter‘ ist für Matisse kein Utopia, nicht künftige Erfüllung, nicht Erinnerung an eine ferne Vergangenheit, weder Wunschzeit noch Wunschraum, sondern Gegenwart. In reiner Gegenwart verharren die starken, klaren, homogenen, von keinem äußeren oder inneren Licht aus sich selbst entrückten Farben. Alle mit dem Licht gesetzte „Selbsttranszendenz“ ist zurückgenommen in ein unverrückbares farbiges Da-Sein. Jede einzelne Farbe dauert in ihrer Gegenwart, wird durch keine andere in ihrer Existenz herabgemindert. [...]

Das so erfahrene „Goldene Zeitalter“ ist Gegenwart in der Zufriedenheit des Gemüts.“¹³⁴

Wahrscheinlich aufgrund einer ähnlichen Einstellung seitens Bigelli, lehnt dieser es ab, seine Bilder als Gegenwelt zur realen Welt zu betrachten.¹³⁵ Schließlich manifestieren sich auch die glücklichen Momente, die Kontemplation, das Leben in eben dieser Realität, die folglich Geburtsort der entstehenden Bilder Bigellis ist.

Damit sind Bigellis Werke Ausdruck seiner Lebenseinstellung, Ausdruck seiner Lebensperspektive und Ausdruck nur einer scheinbar besseren Welt, die sich jedoch vor jedem einzelnen Rezipienten in jedem Moment ausbreitet, sodass es schlussendlich zumeist nur auf die eigene Perspektive ankommt, die darüber entscheidet, ob das Wunderbare und das Wundersame sich einem eröffnen oder verschlossen bleiben.

Auch Matisse hatte die Wahl zwischen einem ihn verschlingenden Pessimismus oder ungetrübten Optimismus. Seine zahlreichen Erkrankungen, seine Bettlägerigkeit – sie hätten Matisse den Optimismus zuwider werden lassen können, hätten ihn in eine Kunst der Düsternis verbannen können. Dennoch hat sich Matisse bewusst für eine farbenfrohe und damit eine hoffnungsvolle Kunst entschieden, die sowohl ihm als auch seinen

¹³³ Dittmann (1981), S. 50.

¹³⁴ Dittmann (1981), S. 61f.

¹³⁵ Vgl. Transkription Teil 3.

Betrachtern seiner Bilder diese Wahlmöglichkeit gewahrt werden lassen und verbildlicht in seinem „la bonheur de vivre“ kulminieren.

3. Laurisilva

Paolo Bigellis Gemälde „Laurisilva“ stellt eine Acrylmalerei auf einer 100x100cm Leinwand dar. Es wurde 2013 von ihm in Rom erstellt und befindet sich mittlerweile in Privatbesitz in Osnabrück.

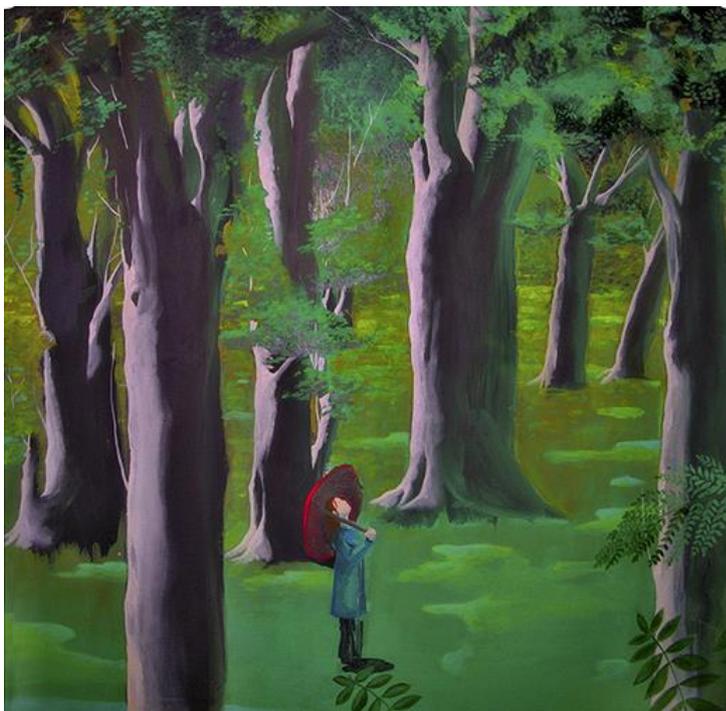


Abbildung 2: Paolo Bigelli: Laurisilva (2013)

Das Gemälde zeigt einen Wald mit kräftig gewachsenen Bäumen und moosig- anmutendem Grund, über den Nebelschwaden oder Dunst zu ziehen scheint. Der Himmel wird von den Baumkronen bedeckt.

In der vorderen Bildmitte steht eine Frau in blauem Mantel, schwarzer Hose, mit rotem Regenschirm, den Kopf gen Himmel in die Baumkronen gerichtet.

Letztere sind für den Betrachter nicht erkenntlich, da nur das untere Blätterwerk der Bäume seine Darstellung findet.

Das Bild wird von hellen und dunklen Grüntönen dominiert, von denen sich insbesondere der rote Regenschirm abhebt. Die nahezu schwarz-grau wirkenden Stämme der Bäume unterbrechen ebenso wie der rote Regenschirm und der blaue Mantel, die Grünflächen, wobei sich die schwarz-grau Töne auch im Schattenwurf des Blätterwerks wiederfinden.

Demnach wird das Bild von einem Komplementärkontrast dominiert, der sich aus dem roten Regenschirm und dem ihn umgebenden Grün der Bäume und des Bodens entwickelt. Des Weiteren entsteht durch den roten Regenschirm, kontrastierend zu den

beinahe schwarz anmutenden Stämmen, ein Kalt-Warm-Kontrast, der außerdem noch durch den blauen Regenmantel gestützt wird. Ein von links einfallendes Schlaglicht lässt starke Schattenwürfe entstehen, die insbesondere an den einzelnen Baumstämmen erkenntlich werden. Die vom Licht angestrahlten linken Baumstammhälften erscheinen nahezu gleißend weiß, wohingegen die rechten Baumstammhälften, die kein Licht mehr einfangen, sich zu einem dunkelgrau bis schwarz entwickeln.

Die Bildmitte und damit der sich hinter der Frau erstreckende moosige Waldboden leuchten in einem hellgrün, welches sich zu dem oberen und unteren Bildrand hin verjüngt.

Trotz der grell erscheinenden Lichtquelle, die links außerhalb des Bildes zu verorten ist, entstehen keine Schlagschatten der Bäume oder der Frau. Letztere wirft eher einen punktähnlichen schwarzen Schatten direkt vor sich. Ebendiesen verdeckt minimal ein mittig ins Bild ragender einzelner Farn, stilisiert dargestellt. Im rechten unteren Bildrand sind nochmals zwei Farne dargestellt, die ins Bild ragen, wobei die Darstellung des oberen Farns als naturgetreuer denn der andere stilisierte Farn beschrieben werden kann.

Die Gewächse weisen denselben Grünton wie das Blätterwerk der Bäume auf, sodass sich das Bild hier farblich verbindet und die Szene einrahmt.

Insgesamt können auf dem Bild sieben Bäume ausgemacht werden, wobei drei von ihnen eher auf der linken Seite des Bildes zu verorten sind und schließlich ihre Aufteilung durch die mittige Figurendarstellung erfahren. Schräg rechts von dieser Figur, beinahe diagonal platziert, ragt der massivste der Bäume auf. Von diesem ausgehend sind noch zwei Baumstämme rechts von ihm auszumachen, wobei einer der beiden nach rechts zu kippen scheint. Der vierte Stamm auf der rechten Bildhälfte erstreckt sich vollständig vom unteren bis zum oberen rechten Bildrand und markiert das Bildende. Unterteilt man die Baumformation in Vorder-, Mittel- und Hintergrund, so erstrecken sich rechts und links im Bild zwei massive Baumstämme, deren Verwurzelung außerhalb des Bildraumes liegt. Der rechte Stamm ist, wie erwähnt, direkt am Bildrand platziert, der linke Baum im Vordergrund ist von diesem bis zum dritten Viertel abgerückt dargestellt – bei einer Betrachtungsweise von rechts nach links. Den vorderen Mittelgrund beschreiben schließlich die drei massivsten Bäume, die zusätzlich die Grenze für den hellerleuchteten moosigen Grund darstellen. Schließlich, im vorderen Hintergrund platziert, finden sich noch die leicht nach rechts fallenden Bäume, die den hellsten Grund umsäumen.

Die Betrachter-Position ist erhöht, sodass das Geschehen aus einer mittleren Vogelperspektive betrachtet werden kann. Der Horizont vermag aufgrund des starken Naturwuchses nicht ausgemacht werden. Dabei oszilliert der Eindruck des Bildes zwischen Stabilität, aufgrund der Massivität der Bäume, die nahezu streng gerade gen Himmel wachsen und einer Dynamik, die sich aus der Rechtsneigung der Bäume am rechten Bildrand ergibt sowie dem im Wabern begriffenem Boden. Letzteres wurde mittels wolkenähnlichen Nachbildungen in Grüntönen erreicht, welche zur Bildmitte hin eine giftgrüne Farbe annehmen und sich zu den Baumkronen wieder diesen Grüntönen anpassen und damit nahezu deckungsgleich mit dem Bildvordergrund sind.

In Bezug auf Formen dominieren zylindrische Formen, bedingt durch die Stammdarstellungen, neben Flächigkeit. Sowohl der Boden ist flächig angelegt, als auch die Baumkronen, welche sich überschneiden und so zu einem Blätterteppich werden. Dabei ergibt sich aus der Bodenflächigkeit ein Wabern, welches von links nach rechts fließt und damit in einem Richtungskontrast zu den von unten nach oben wachsenden Bäumen und der dargestellten Figur steht, was dem Bild eine zusätzliche Dynamik verleiht.

Der massivste der Bäume steht direkt auf der Linie des goldenen Schnitts, ebenso der von ihm aus betrachtete, weiter im Vordergrund platzierte, linke Baum. Direkt darunter befindet sich die einsame Frauenfigur. Diese steht auf der linken Bildhälfte, da die Mittelsenkrechte direkt an ihrer rechten Mantelseite entlang verläuft. Der Mittelpunkt markiert das Zentrum oder die Quelle der giftgrünen Farbe, die sich von hier aus wellenartig, wie bei einem Teich in den man einen Stein geworfen hat, ausbreitet. Dieser Punkt, ebenso wie die Fläche unterhalb des rechten goldenen Schnittes, beschreiben die ruhigsten Flächen im Bild. Zieht man eine Diagonale vom linken Baumstamm im Vordergrund zu dem im Hintergrund nach rechts kippenden Baum, so ergibt sich eine moosige Freifläche zum rechten Bildrand hin, welche dem Wald eine zusätzliche Weite und Ausbreitung ermöglicht. Die stabilen Dreiecksformen, die sich aus dem Blätterwerk ergeben, verleihen dem Bild mithilfe der fast senkrechten Ausrichtung der Bäume eine Unumstößlichkeit und Erhabenheit, die die Frauenfigur miteinbeziehen. Der geöffnete Blick hin zu den Bäumen und der über die hintere Schulter gelegte Regenschirm, entsprechen der Baumwuchsrichtung, womit sich die Figur in die Umgebung integriert.

In seiner Farbigkeit ist das Bild Laurisilva beinahe als chromatisch zu beschreiben, da hier überwiegend der Farbton grün aufgehellt und abgedunkelt wird. Aus dem starken

Komplementärkontrast von Rot und Grün bezieht das Bild seine Lebendigkeit. Diese farbigen Kontraste erzeugen eine lichthafte Wirkung, die auch durch den blau-grauen Mantel noch leicht gesteigert werden kann.

Bigelli wählt Lokalfarben für seine Bilddarstellung, d.h. die verwandte Farbe richtet sich am natürlich Gegenstand aus. Bezieht man zusätzlich den Dunst mit ein, der bei einer bestimmten Betrachterposition entdeckt werden kann, so mag auch von einer Erscheinungsfarbe gesprochen werden, da Bigelli hier die atmosphärische Bedingung des Lorbeerwaldes mittels einer „situativen Farbigkeit“ wiederzugeben versucht. Dieser atmosphärische Dunst ergibt sich bei einer schrägen Betrachtung mit einem Bildabstand von circa drei Metern und indirektem Lichteinfall.

Entgegen dem noch zu betrachtenden Gemälde „Imum“ kann bei „Laurisilva“ eher von einem malerischen denn einem linearen Stil gesprochen werden, da der Pinselduktus deutlich erkenntlich ist.

Inbesondere bei dem massivsten der Bäume erkennt man die Arbeit mit einem breiten Pinsel und entsprechend kraftvollen Strichen, die immer wieder über- und nebeneinander gesetzt wurden. Die Lichtreflexe hingegen wurden mittels eines feinen Pinsels aufgetragen, sodass außerdem Finliner-ähnliche Verästelungen umgesetzt werden konnten. Der Regenschirm und die Baumkronen wirken durch die übereinandergesetzten, pastos aufgetragenen Farbflächen plastisch und dreidimensional. Letztere scheinen mit großzügiger Gestik umgesetzt worden zu sein, da das Blätterwerk gezeichnet ist von dynamischen Farbpunkten, die z.T. an Drippings und anschließende Verwischungen erinnern. Das Über- und Nebeneinandersetzen verschiedener fast-Schwarz bis Dunkel- hinzu Hellgrün-Tönen kreiert schließlich den Eindruck eines undurchdringlichen Blätterhimmels, dessen Grüntöne sich auch am Waldboden wiederfinden.

Die Figur wurde, wie auch die Baumstämme, eher skizzenhaft und mit kraftvollem, dynamischen Duktus angelegt, sodass durch zwei dunkle Striche die Hosenbeine entstehen, über welchen ein blauer Mantel hängt, der den Waldboden durchschimmern lässt, grundsätzlich aber als hellblau beschrieben werden kann. Schließlich ist aus der Nähe noch ein Auge auszumachen, welches dieselbe Farbe wie der Mantel hat. Die Farbe findet sich zusätzlich als Schattierung im Gesicht wieder, sodass aus der Entfernung ein plastisches Gesicht entsteht.

Grundsätzlich ist eine Betrachtungsweise mit einem Abstand von mindestens zwei Metern empfehlenswert, denn so fügen sich die kraftvollen Pinselstriche, die wabernde grüne Flächigkeit und die Baumkronen zu einem stimmungsvollen und erkenntlichen Ganzen, das die Tiefen eines Waldes realistisch, dabei aber fast in abstrakt anmutender Malerei wiedergibt. Aufgrund der im rechten Vordergrund freigehaltenen grünen Farbfläche, welche sich nach hinten sowohl verjüngt als auch exponiert, erscheint es dem Betrachter, als könne er problemlos in das Bild einsteigen und den sich vor ihm aufspannenden Urwald erforschen.

3.1. Der Titel: Laurisilva

Eine Eigenart Bigellis ist es, seinen Bildern sprechende Titel zu geben. Sie geben Aufschluss über Abgebildetes und/oder den jeweiligen Kontext und sind nie willkürlich gewählt. Infolgedessen soll der Bildbeschreibung eine Einordnung des Titels vorausgehen.

Laurisilva beschreibt fraglos den Lorbeerwald Madeiras, der am 4. Dezember 1999 in das Naturwelterbe der UNSECO aufgenommen wurde. Dabei erstreckt sich das Gebiet über 15.000 Hektar und beschreibt ein einzigartiges Biotop.

„The Laurisilva of Madeira is an outstanding relict of a previously widespread laurel forest type [which covered much of Southern Europe 15-40 million years ago]. It is the largest surviving area of laurel forest and is believed to be 90% primary forest. It contains a unique suite of plants and animals, including many endemic species [...].“¹³⁶

Man geht davon aus, dass ein Großteil niemals gefällt wurde, und die Bäume dementsprechend z.T. über circa 800 Jahre alt sind, womit es sich hier um einen Primärwald, in diesem Fall also einen Urwald handelt. Damit hatten diese Bäume bereits vor der Inselentdeckung¹³⁷, welche auf 1419 datiert wird Bestand.¹³⁸

Von Oberdorfer wird der sich im Norden befindende Lorbeerwald in seinem Essay zum Vegetationsstudium fast märchenhaft beschrieben: „mit ungemein jähren Felsabstürzen, wilden tiefen Schluchten und Taleinschnitten phantastische, von sattem, teilweise bis ans Meer herabziehendem Lorbeerwald- Grün überkleidete Landschaftsbilder“.¹³⁹

¹³⁶ UNESCO: WHC Nomination Documentation (1999).

¹³⁷ Vgl. UNESCO: Laurisilva of Madeira (1999).

¹³⁸ Oberdorfer (1975), S. 1.

¹³⁹ Oberdorfer (1975), S. 1.

Dabei wird diese märchenhafte Landschaft im Norden insbesondere durch die Lage und die Klima- und Wetterbedingungen so mystisch kreiert. Denn

„[d]ie Lage im Bereich des Nordostpassats sorgt für die Zufuhr feuchter Meeresluft, die hauptsächlich in höheren Lagen der Nordseite abregnet, wo jährliche Niederschlagswerte von 1500–2500 mm, teilweise sogar bis 3000 mm, erreicht werden [...]. Die meisten Niederschläge fallen in der Zone zwischen 700 und 1200 m. Wolken, Nebel und hohe Luftfeuchtigkeit sind hier häufig und lassen eine reiche Vegetation mit üppiger Moos- und Flechtenflora gedeihen.“¹⁴⁰

Dank der zahlreichen Moose und des immergrünen Lorbeerwaldes, der durch hohe Luftfeuchtigkeit geprägt ist und der folglich von Nebelschwaden durchzogen ist, wird der Laurisilva-Wald auch Feenwald genannt, was eben auf seine verwunschene Erscheinung zurückzuführen ist.

Entsprechend ist es kaum verwunderlich, dass Bigelli von diesem Naturschauspiel so beeindruckt war, dass er jenes in seiner Art abbilden wollte, zumal die unwirkliche Erscheinung des Waldes gut in Bigellis Bilderzählungen passt und seine ansonsten mythisch anmutenden Kreationen bereichert.

Auch Madeiras Regierung, die den Laurisilva-UNESCO-Vorschlag einreichte, nennt die einzigartige Schönheit des Lorbeerwaldes mitunter als einen Grund, weshalb er zum Naturerbe werden sollte: „Représenter une beauté naturelle d’une importance esthétique exceptionnelle.“¹⁴¹

3.2. Die Symbolfigur des Lorbeers

Der Lorbeer an sich hat eine zahlreiche Symbolik, die auf die griechische Mythologie zurückgeht und Bigelli durch den Besuch des humanistischen Gymnasiums wohl bekannt sein sollte, weshalb diese Symbolik-Bedeutung auch ihre Erwähnung findet. Dennoch kann an dieser Stelle sicherlich nicht alles in vollem Umfang dargestellt werden, weshalb allein Relevantes für die Malerei Bigellis Erwähnung finden soll.

„Europa besitzt nur eine einzige Laurinee [...] [d]en *Lorbeer des Apoll*, *Laurus nobilis L.*; der heutige Griechen nennt diesen *Laurus* noch immer *Daphne*, wie seine Vorfahren in den ältesten Zeiten. [...] *Daphne*, des Flussgottes *Peneus* schöne Tochter, von *Apollo* mit seiner Liebe verfolgt, flehte um Verwandlung in einen Baum; die Gottheit erhörte ihre Bitte, sie spross zu dem *Lorbeer*, mit dem *Apollo* dann seine Schläfe bekränzte.“¹⁴²

¹⁴⁰ Breuss (2012), S. 47.

¹⁴¹ Gouvernement Régional de Madère (1999), S. 3.

¹⁴² Dierbach (1833), S. 55.

Somit ist Daphne die Personifizierung des Lorbeers. Sicherlich mit dieser Sage einhergehend

„galt der Laurus [auch] als ein Sinnbild der unbefleckten Jugend und der Wahrheit; Daphne ist das keusche fliehende Mädchen, und keine Pflanze diente so oft, wie der Lorbeer, zum Lustriren und Wahrsagen. Hatte man schlafend den Kopf mit Lorbeer bekränzt, so senden die Götter [...] nur in Erfüllung gehende Träume.“¹⁴³

Außerdem gilt der Lorbeer, jedoch nicht im Bilde des Lorbeerbaums an sich, sondern als Zweig oder Kranz, als Symbol des Triumphes und des Sieges¹⁴⁴ sowie als „Zeichen der Ruhe und des Friedens“¹⁴⁵. Zusätzlich ist der Lorbeer „auch ein Sinnbild der Sicherheit so wie [sic!] der Freiheit“¹⁴⁶.

Letztere Zuschreibung ist dahingehend interessant, als dass Walddarstellungen in der Kunst eher weniger Berücksichtigung finden/fanden und sich über die Jahrhunderte bzw. Epochen hinweg hieraus keine eigene Bildgattung entwickelte, „wie sie z.B. das Landschaftsbild“¹⁴⁷ darstellt. Wald wurde eher als Kulisse verwandt, seltener aber um seiner selbst Willen abgebildet.

„Die geringe Wertschätzung des Waldes in den historischen Kunstepochen mag damit zusammenhängen, daß [sic!] die Waldflächen nicht, wie heute, Forsten waren, also Teil der nutzbar gemachten Kulturlandschaft, sondern eher eine undurchdringliche Wildnis ohne Weg und Steg; ein Ort der Gefahr, des Verirrens, der wilden Tiere, der Geister und nicht zuletzt auch der Räuber. [...] Der Mensch scheute die Tiefe des Waldes und schätzte sie keineswegs als Oase der Natur. Obwohl der Wald immer genutzt wurde, war er unheimlich und menschenfeindlich. [...] Das anschaulichste Bild vom Wald der früheren Jahrhunderte wird nicht so sehr durch die Kunst als durch Sagen und Märchen vermittelt. Da ist der Mensch meistens froh, wenn er aus dem Wald glücklich und unbeschadet wieder herausgefunden hat.“¹⁴⁸

3.3. Bildinterpretation

In Bigellis Gemälde mag dem Betrachter die Verwandlung Daphnes in einen Lorbeer ersichtlich werden. Damit treffen im Bild zwei Zeiten simultan aufeinander. Die Verwandlung mag schon stattgefunden haben oder ist im Betrachtungsmoment noch in der Verwandlung begriffen, schließlich ist das dargestellte Mädchen durch den roten Schirm und der ausschließlich seitlichen Betrachtung von einer gänzlichen, absoluten Betrachtung geschützt. D.h. sie mag einseitig bereits einem Lorbeer gleichen, ohne dass

¹⁴³ Dierbach (1833), S. 58.

¹⁴⁴ Vgl. Dierbach (1833), S. 57.

¹⁴⁵ Vgl. Dierbach (1833), S. 58.

¹⁴⁶ Dierbach (1833), S. 60.

¹⁴⁷ Schütz (1994), S. 35.

¹⁴⁸ Schütz (1994), S. 35f.

sich der Betrachter dessen gewahr wird. Dabei kann die Farbgebung als Kulminationspunkt der Verwandlung betrachtet werden, da der Komplementärkontrast, der die Stärke dieses Bildes ausmacht, der einzig existente ist und das Bild pulsieren lässt.

Neben der Verwandlung kann in diesem Bild aber auch die Traumsymbolik gelesen werden. Das Mädchen ist letztlich von Lorbeer umhüllt, nicht nur gekrönt. Den Blick sehnsüchtig gegen die Baumkronen gerichtet, träumt sie eben vom Teilwerden des Waldes – wünscht die eigene Personifizierung des Lorbeers zu werden. Darauf deutet die Komposition bereits hin. Durch die Positionierung im Zentrum des Bildes und damit auch im Goldenen Schnitt wird dem Mädchen mit dem roten Regenschirm die Aufmerksamkeit zuteil, sie steht sowohl im Fokus des Bildes als auch im Fokus des Betrachters. Sie ist Anfang und Ende der Transformation. Sie ist im Sein und im Werden begriffen. Die Verwandlung wird dem Betrachtenden offenbar. Trotz der scheinbaren Unvereinbarkeit von Mensch und Natur wirkt der rote Regenschirm im immergrünen Lorbeerwald als Erscheinung, als Hoffnungsträger, als dazugehörig statt als Fremdkörper. Der scheinbar undurchdringliche Wald erstrahlt, scheint in Erleichterung aufzuseufzen.

Der Wald wirkt hier, trotz seiner scheinbaren Undurchdringlichkeit als Quell einer nimmersatten Lebendigkeit. Schließlich sind weder ein Anfang noch ein Ende des Waldes ersichtlich und auch der Himmel kann nicht erahnt werden, da dieser von Baumkronen abgeschirmt wird. Er wirkt ursprünglich und jungfräulich und erinnert damit wieder an die fliehende Daphne – unschuldig und rein. Damit ist diese Walddarstellung eher ein Inbegriff der Ruhe, des Innehaltens und wirkt verwurzelnd, ruhig und friedlich statt beängstigend und irreführend. Hier scheint alles seinen Platz, seine Bestimmung gefunden zu haben, womit die Schönheit der Natur und das interesselose Sein ihre Darstellung finden.

Bigellis Szenendarstellung kann folglich mit Kant als „schön“ bezeichnet werden. Dabei beschreibt das Schöne nach Kant „das, was ohne Begriffe, als Objekt eines allgemeinen Wohlgefallens vorgestellt wird.“¹⁴⁹ Schön bedeutet hier also, dass das subjektive Urteil verallgemeinerbar sein muss. Entspricht die subjektive Verallgemeinerung im Sprachgebrauch eher einem Oxymoron, also zwei sich widersprechende Worte zusammengeführt werden, so versucht Kant in diesem Fall abstrakte Begriffe näher zu erläutern und zu definieren. Aufgrund der Natur als ein a priori und unserer zur

¹⁴⁹ Kant: Kritik der Urteilskraft § 6

naturgehörigen Natur muss also die Natur an sich als eine verallgemeinerbare Schönheit gelten und ihre Abbildung damit auch als grundsätzlich schön erachtet werden.

Auch die Betrachtung des Bildes zählt zur Interesselosigkeit im kantischen Sinne, schließlich ist

„[...] die ästhetische Erfahrung selbstzweckhaft [...]. Wer ästhetische Erfahrungen macht, will damit nichts sonst in der Welt erreichen. Immanuel Kant (1724-1804) hat von der >>Interesselosigkeit<< gesprochen, mit der die ästhetische Erfahrung verbunden ist.“¹⁵⁰

Der Waldboden, eine wabernde grüne Masse, gleicht einem mit Wolken bespicktem Himmel. Er wirkt fließend, z.T. brodelnd, haltlos für den menschlichen Stand. Nichtsdestotrotz findet das Mädchen einen anscheinend sicheren Stand, sodass es für den Betrachter eher wirkt, als würde das Mädchen, bei ansteigendem Grund fast beschützend in ebendiesen aufgenommen und sorgsam umhüllt werden.

Ihr Stand ist dabei ebenso gerade und kraftvoll wie der Stand der Stämme der jahrhundertalten Bäume, die sich Richtung Himmel recken und ebenjenen Platz vereinnahmen, den der Himmel für sich beansprucht hat. Da letzterer aber von den Baumkronen verdeckt wird, entfaltet sich ein undurchdringlicher Lorbeerhimmel statt des Himmelszeltes. Der eigentliche Schutz des Regenschirms wird für den Blick in den Lorbeerhimmel vernachlässigt. Das Mädchen öffnet sich demselben und gibt sich seinem Schutz aber damit auch dem befreiten Blick hin. Im nächsten Moment mag der Schirm nach hinten fallen und sie sich ihrer Freiheit hingeben, um selbst wie bei der Verwandlung Daphnes, zum Lorbeerbaum zu werden.

Bei der Betrachtung der Malerei aus einem seitlichen Winkel und entsprechendem Lichteinfall entwickelt sich, wie oben bereits erwähnt, für den Betrachter eine Nebelwand, die sich mittig über das Bild zieht, dabei etwa auf Höhe der Mädchenschulter beginnt und sich bis zum Ende des hellgrün-wabernden Bodens erstreckt. Damit ist das eigentliche Naturschauspiel hier malerisch und fast magisch nachempfunden, schließlich bietet sich dieser Blick auch nur bei entsprechenden Umgebungsparametern.

Insbesondere dieser Umstand des magischen Bilderlebens zeigt, was eine Fotografie an sich nicht leisten kann. Weshalb die Malerei so different zu bewerten und zu erleben ist und weshalb gerade diese im Original betrachtet werden sollte. Das eingehende Studium einer Malerei kann immer wieder überraschen. So ergeben sich eben auch bei veränderten

¹⁵⁰ Bertram (2011), S. 14.

Umgebungsparametern wie Betrachterstandpunkt, Umgebungsbeleuchtung neue Seheindrücke, die eben bei einer Reproduktion oder einer Fotografie bzw. der digitalen Wiedergabe einer Malerei so nicht gegeben sind und damit auch nicht erfahrbar werden. Bigellis Malerei entzieht sich der Reproduktion.

Günther Regel schreibt in seinem Buch „Das künstlerische vermitteln...“ über Kunstvermittlung und erläutert, dass die Wiedergabe eines künstlerischen Werkes via Worten unzureichend sei und vergleicht es in dem folgenden Zitat sehr treffend, was aber meiner Meinung nach nicht nur auf die Vermittlung durch Worte zutrifft, sondern auch für Reproduktionen im Allgemeinen gilt:

„Inhalt und Bedeutung eines Bildes lediglich mit Worten erklären zu wollen, ähnelt gleichsam dem untauglichen Versuch, durch eine erzählte Mittagsmahlzeit satt zu machen.“¹⁵¹

Das eigentliche Erlebnis liegt schließlich nicht alleine darin, ein Bild gesehen zu haben, sondern sich durch seinen Nachvollzug den Blick öffnen und sich überraschen zu lassen.

Bigelli selbst besuchte den Laurisilva-Park auf Madeira und beschreibt seinen Eindruck von ihm als magisch. Nicht unbegründet trägt dieses Naturerbe demnach den märchenhaften Beinamen „Feenwald“. Denn hier hat man sicherlich immer das Gefühl, als würde im nächsten Moment eine Märchengestalt hinter einem Baum hervortreten. Trotz seiner Magie ist der Lorbeerwald in Hinblick auf die malerische Auseinandersetzung eher eine Seltenheit, wie überhaupt die Beschäftigung mit der Thematik Wald.

3.4. Aktuelle künstlerische Auseinandersetzung mit dem Wald

Finden Waldthemen verhältnismäßig wenig Beachtung in der künstlerischen Auseinandersetzung, so sind Wälder in der Fotografie an sich häufiger zu finden, insbesondere, in künstlerischer Auseinandersetzung in der Düsseldorfer Fotoschule. So setzt sich beispielsweise Ralf Brueck, Meisterschüler von Thomas Ruff, mitselbigem auseinander. Sein Werk „A day after tomorrow“ (2011) erinnert in seiner Komposition entfernt an Bigellis Laurisilva, wobei Brueck eher eine Komposition wählt, die an einen Tunnel erinnert und Menschen von selbigem rechts und links platziert, sodass der Blick

¹⁵¹ Regel (2008), S. 263.

weit ins Bild hineinzureichen scheint. Des Weiteren sind Himmel und Bodenbeschaffenheit schwerelos zu erkennen. Die Höhen der Bäume und ihre Massivität entsprechen sich, sodass der Mensch klein und unscheinbar wirkt, dabei jedoch nicht verloren, sondern vielmehr an die Natur angepasst zu sein scheint bzw. fast sorgsam und beschützend von dieser umrahmt wird. Brueck unterstreicht die Wuchsrichtung der Bäume und damit ihre Herrschaftlichkeit mittels seiner digitalen Bildbearbeitung. Die Staffelung von Senkrechten kumuliert er zuerst an den Baumstämmen und dann intensiver zur Bildmitte, zur Tunnelmitte hin. So verleiht er dem Wald, trotz Sichtbarkeit des Himmels und Imagination desselbigen zur Mitte hin, aufgrund der Helligkeit der Farben Unendlichkeit.

“Based on their colour, tree trunks and rocks are distorted into bundles of coloured stripes. With their horizontal and vertical lines the Barcodes obtain geometric effects which create friction upon the layer of the picture. A new type of shape emerges from the elongation and widening of the image information which strikingly emphasizes the monumentality of the scenery.”¹⁵²

Mit der Assoziation von Barcodes kreiert Brueck einen neuen Interpretationsansatz seiner Bilder bzw. ihrer Lesbarkeit. Die Barcodes entstehen dabei durch die Entnahme der Farbelemente, welche „sich in der digitalen Textur des Bildes befinden.“ Damit werden sie sowohl erweitert als auch in sich kopiert, womit die Barcodes als DNA der Bilder gelesen werden können. Bruecks Serientitel DISTORTION, zu Deutsch – Verzerrung, beschreibt damit seine Vorgehensweise bereits deutlich.

Während also bei Brueck die Realitätsverzerrung den Reiz seiner Arbeit ausmacht, die das Bild sowohl erweitert als es auch in seiner Monumentalität bestärkt, so besteht und entsteht der Reiz der Betrachtung von Bigellis Laurisilva durch den sehr starken Komplementärkontrast, der sich aus dem roten Regenschirm und der sonst grünen Umgebung ergibt. Das Zusammenbringen dieser zwei Farben lässt das Bild pulsieren und in einer mystischen Lebendigkeit erstrahlen, die andernfalls nur unter der Verwendung zahlreicher Farben hätte umgesetzt werden können oder mittels des pointilistischen Stils.

In Bezug auf die Thematik erinnert das Bild außerdem entfernt an Henri Rousseaus, „La Promenade dans la forêt“ (Waldspaziergang), wobei jenes aber beängstigender und dunkler von der Darstellung her wirkt, trotzdem Himmel und Bäume voll ersichtlich sind. Der Komplementärkontrast ist hier zurückhaltender als bei Bigelli, aufgrund gedeckterer

¹⁵² SAS L'Œil de la Photographie (2013).

Grüntöne, die sich z.T. ins Grau entwickeln, und dem ins braun-abfallenden roten Kleid der Frau.

Noch näher an Bigellis Komposition ist van Goghs „A girl in a wood“ (1882). Auch hier befindet sich ein Mädchen alleine im Wald. Bei van Gogh fügt sich dieses jedoch bereits durch die Farbgebung nahtlos in die sie natürlich umgebende Natur ein. Sie erscheint, direkt neben dem massiven Baum platziert, nahezu winzig, aber kaum verloren. Grund dafür ist zum einen der sich im Hintergrund erstreckende Wanderweg ebenso wie die Himmelshelligkeit am Horizont, die durch die Baumstämme hindurch noch zu erkennen ist. Demgemäß entfaltet sich bei van Gogh eine anders geartete Harmonie, als es bei Bigelli der Fall ist. Bei van Gogh entsteht die Harmonie des Gesamtgefüges durch dieselbe Farbigkeit von Mensch und Natur ebenso wie dieselbe Ausrichtung. Die Frauengestalt neigt sich im selben Winkel wie der Baum links von ihr, sie bewegen sich in einem Takt, scheinen derselben Wurzel zu entwachsen. Bei Bigelli hingegen geht es um die gleichberechtigte Einfügung des Menschen in die Natur, mit einem Selbstbewusstsein das sowohl den Menschen als auch die Natur befruchtet und insbesondere durch die Farbigkeit demonstriert wird.

Farblich bewegt sich Bigelli damit eher in Richtung Derain, der fast rücksichtslos die Farben nebeneinander gesetzt hat, wodurch häufig auch eine aggressivere Grundstimmung erzielt wurde. In seinem Werk „Bateaux dans le Port de Collioure“ (1905) setzt er einen roten Strand vor ein sich grün-ausbreitendes Meer, welches erst zum rechten Bildrand hin ins Blau wechselt. Auch der Himmel entwickelt sich zum Bildrand hin ins Grüne. Etwas reduzierter in der Farbigkeit und Gesamtszenarie verhält es sich mit Dérains „Effect of Sun on the Water“ (1906), nichtsdestotrotz wird man sich insbesondere dann der Farbkraft gewahr, wenn man die obere Bildhälfte ausblendet und sich alleine auf den Rot-Grün-Kontrast konzentriert.

Deshalb wird bereits an diesem Werk Bigellis deutlich, dass er sich primär für Farben und ihre Wirkungsweise interessiert hat und dabei speziell mit den Fauvisten sympathisierte. Diese suchten und nutzten die reine Strahlkraft der Farben und setzten sie gegen jegliche Konventionen direkt nebeneinander, um damit z.T. grelle Farbkompositionen zu erstellen. Man besann sich auf Ursprünglichkeit und Einfachheit, was sich insbesondere auch im Motiv des Waldes wiederfindet. Er ist Inbegriff der Ursprünglichkeit und des „zwecklosen“ Daseins.

Dem französischen Maler Maurice Denis, Vertreter des Symbolismus und Mitbegründer der Gruppe Les Nabis¹⁵³, war zwar im Gegensatz zu Bigelli sehr daran gelegen, die religiöse Kunst wieder aufleben zu lassen, dennoch entsprechen sich beide Künstler in einzelnen Bildthemen und präferierten Kompositionen. Beiden Gesamtwerken liegt ein märchenhafter, fast überirdischer Schein zugrunde, der den Betrachter zu fesseln vermag und die Bilder in Erinnerung bleiben lässt. Ebenso wie Bigellis Bilder vermitteln Denis Bilder eine Harmonie, die dem Betrachter Entspannung und innere Ruhe versprechen. Infolgedessen lösen sie eben das aus, was Matisse‘ konstatiertes Ziel war und Bigelli von Letzterem übernahm:

„Mein Traum ist eine Kunst voll Gleichgewicht, Reinheit, Ruhe ohne beunruhigende oder die Aufmerksamkeit beanspruchende Sujets, die für jeden geistig Arbeitenden, für den Künstler, ein Linderungsmittel ist, ein geistiges Beruhigungsmittel, etwas Ähnliches wie ein guter Lehnstuhl, der ihm von seiner physischen Ermattung Erholung gewährt.“¹⁵⁴

Bigellis Arbeit ist in diesem Fall insbesondere durch die Farbbeschränkung von ausstrahlender Ruhe, welche ebenfalls vom Bildsujet ausgeht. Das Ausharren in der Natur, das In-sich-Aufnehmen der allumfassenden Ruhe, all das erscheint meditativ und geht trotz des starken Komplementärkontrastes auf den Betrachter über.

4. Imum

Bigellis Werk Imum ist in Acryl auf Leinwand gemalt und exponiert sich über eine Größe von 130x100cm. Mit seinem Entstehungsdatum von 2016 zählt es zu Bigellis neueren Werken. Es befindet sich mittlerweile in Privatbesitz in Düsseldorf. Das Gemälde zeigt einen senkrecht im Wasser befindlichen Menschen-ähnlichen Körper, auf der Seite liegend, wobei Kopf und Rumpf getrennt sind. Umspielt wird das sich am linken Bildrand ausrichtende zentrale Motiv von auf dem Grund liegenden Steinen, Muscheln, Fischen und einem mehrzweigigen Ast. Dabei nimmt die senkrechte- auf dem Kopf liegende Körperdarstellung 2/3 der Leinwand, senkrecht betrachtet, ein, wohingegen sie waagerecht betrachtet mittig in der linken Bildhälfte zu lokalisieren ist. Der angewinkelte Arm durchschneidet den unteren linken goldenen Schnitt. Eine imaginierte Verlängerung dieser sich ergebenden Diagonale, schneidet zusätzlich die Mittelsenkrechte, wodurch beide Bildhälften durch diese verbunden sind.

¹⁵³ Vgl. Bayrische Staatsgemäldesammlung (o. J.)

¹⁵⁴ Matisse (1955), S. 24.

Der obere linke goldene Schnitt liegt direkt auf dem Rumpf des Körpers, auf Taillenhöhe. Der obere rechte goldene Schnitt markiert die letzte helle Muschelstelle, bevor sich das Wasser rechten Bildrand hin und damit zum Zweig, verdunkelt. Die obere Linie des goldenen Schnittes stößt zusätzlich direkt an den Kopf des einen der zwei dargestellten Goldfische, der zum oberen Bildrand schwimmt.

Letzterer fügt sich zusammen mit dem Zweig, der sich von der oberen Bildmitte diagonal zu rechten Bildseite hin erstreckt, und der Körperdarstellung, bei einem imaginierten Bildgrenzen überschreitenden Blick, zu einem stabilen aufrechtstehenden Dreieck, was dem Bild eine basale Stabilität verleiht. Unterstützt wird der Eindruck durch die Muschelformation über dem Ellenbogen. Auch sie ist in einer Dreieckskomposition angelegt, ebenso wie die Verästelung des im Wasser treibenden Astes. Nur die Armpositionierung lässt ein Dreieck entstehen, welches nach rechts zu kippen scheint. Diesem gegenübergestellt ist die Steininformation, welche sich um die Schulter paart und



Abbildung 3: Paolo Bigelli: *Imum* (2016)

entsprechend eine L-Form beschreibt. Diese wird durch den schwimmenden Fisch weitergeführt, sodass sich schließlich ein fließendes Rechteck aus Steinen, Fisch und Armbeuge ergibt, was dem Bild im Endeffekt wieder Stabilität verleiht, wobei letztere als fließend beschrieben werden kann, aufgrund der dynamischen Formen, wie der des Fisches oder des fließenden Haares.

Damit ergibt sich eine Dynamik aus starren und stabilen Formen, gepaart mit fließenden, konvexen Formen in Form der Fische, des Haares, der Rundung des Hinterns oder der Schulter.

Dabei unterteilen der rechte und der linke goldene Schnitt das Bild in einen Teil der Kumulation und in zwei Teile der Ruhe. Sowohl die linke Bildhälfte als auch die rechte wirken ruhig. Dabei wird die linke Hälfte von Steinen und der senkrecht ins Bild ragenden Körperform dominiert und der rechte Teil vom Ast und dem schwimmenden Fisch. Im goldenen Schnitt befinden sich damit der scheinbar fallende Kopf mit fließenden Haaren, der angewinkelte Arm, Muscheln, Steine und der andere Fisch, der entgegen der Richtung

des fallenden Kopfes schwimmt und damit eine divergente Dynamik bewirkt. Zusätzlich changieren hier die Farbtöne im Bild verhältnismäßig stärker, als das im Vergleich zu den beiden anderen Bildhälften der Fall ist.

Insgesamt wird die Malerei von Blautönen dominiert, die zu den Bildrändern abdunkeln, insbesondere durch Zuhilfenahme von Braun- und Schwarztönen, wohingegen die untere Bildmitte von einem starken grün-türkis dominiert wird, welches durch orange-braun und z.T. Goldtöne zum Strahlen gebracht wird.

Steine- und Körperdarstellung changieren in Weiß-, Blau-, Grautönen und werden hierdurch vom Bildgeschehen durch die Farbhelligkeit hervorgehoben. Insbesondere der linke-untere Bildteil wird außerdem durch einen vanille-ähnlichen Farbton zum Leuchten gebracht. Dieser findet sich ausschließlich auf Stein-, Muschel- und Körperdarstellungen.

Damit kann das Gemälde grundsätzlich als ein chromatisches beschrieben werden, welches sich durch den linearen Stil auszeichnet. Schließlich ergeben sich grundsätzlich klar umrissene Farbflächen, und die Gegenstandskörper werden mittels Konturen und Farbflächenschichten in ihrer tastbaren Oberfläche, wenn auch stilisiert und geglättet, offenbar. Zusätzlich wird durch Licht und Schatten sowie durch die damit einhergehenden Hell-Dunkel-Abstufungen das Körperlich-Plastische kreiert. Die Farbauswahl kann als Lokalfarbe klassifiziert werden; schließlich scheint die eigentliche Gegenstandsfarbe grundsätzlich übernommen worden zu sein.

Der Duktus ist bei diesem Bild fast gänzlich zurückgenommen und kann kaum ausgemacht werden. Es sind eher Farbverwischungen und Überlappungen der Farbflächen, die schließlich zur Plastizität der einzelnen dargestellten Gegenstände führen. Möglicherweise wurde hier neben dem Pinsel auch ein Schwamm zum Farbauftrag verwandt. Die dargestellte Hand ist bis auf zwei Finger konturiert, wobei der Kleine- und der Ringfinger jedoch im Schwung des Wisches verbleiben und keine akzentuierte Darstellung finden. Sie gehen damit gänzlich im Türkis des Wassers auf.

Einzelne Lichtreflexe, insbesondere am Ast und der Körperseite sind mit einem filigranen Pinsel gearbeitet, ebenso wie es auch bei Laurisilva der Fall war. Diese Akzentuierung setzt eine Spannung ins Bild, die im Gegensatz zu der sonst eher flächig angelegten Malerei steht.

4.1. Bildinterpretation

Wie in der Beschreibung bereits angemerkt, ist bei der Komposition auffällig, dass sich Körper- und Zweigdarstellung in einem imaginierten, Bildgrenzen überschreitenden Blick zu einem stabilen aufrechtstehenden Dreieck fügen. Trotz der fließenden Thematik, die sich aus dem Bildsujet ergibt – hier liegt eine menschen- oder statuen-ähnliche Figur in einem Flussbett, wird dem Bild eine gewisse Standhaftigkeit verliehen. Es entrückt sich nicht dem Blick, es wirkt, als wäre die Zeit angehalten worden, um Innezuhalten und sich dem Moment hinzugeben, der so magisch-mystisch wirkt. Lebendiges wie der Fisch trifft auf einen leblosen Körper, wobei der Körper aber nicht als tot im eigentlichen Sinne und damit verängstigend wirkt, sondern eher als ein Relikt vergangener Zeiten seitens des Betrachters klassifiziert wird. Hier wurde ein Mensch in Stein gehauen und damit unsterblich gemacht. Nun scheint eben dieser auf dem Meeres- oder Flussgrund zu verweilen, scheinbar vergessen, aber immer noch präsent, auf seine Entdeckung wartend. Der Kopf ist mittlerweile vom Rumpf getrennt und wirkt auf diesem Bild zusammen mit dem Fisch als einziges fließendes Objekt, was ihm zusätzlich eine gewisse Lebendigkeit verleiht. Betrachtet man in diesem Zusammenhang außerdem noch die verwandte Farbe, so fällt auf, dass Körper und Muscheln von einem erdigen braun bzw. einem ozeanischen blau-schwarz umrahmt sind und damit als sehr verankert wirken. Dadurch, dass sich zusätzlich die Steine um den Körper versammeln und diesen einrahmen, erinnert die Komposition entfernt an eine Grenzziehung gleich einem Sarg. Auch dieser trennt den Menschen am Ende vom um ihn herum stattfindenden Leben und gibt ihm zu Beginn seiner Vereinigung mit der Erde einen Raum, welcher sich nach und nach unterirdisch aufzulösen vermag, um schließlich selbst zu jenem zu werden. Ebenso gibt sich der Körper der Statue immer mehr seiner natürlichen Umgebung hin, gleicht sich dieser farblich an. Noch bestehen vereinzelt helle Zonen, die ähnlich der Gesichtsfarbe schimmern. Dessen ungeachtet schiebt sich aus der linken Bildhälfte ein hölzern-brauner Schleier über den Statuenkörper und wird ihn in naher Zukunft gänzlich bedecken. Obzwar der Körper damit seine Sichtbarkeit verliert, ist er immer noch präsent.

Ergo spielt Bigelli hier erneut mit der Transzendenz und flößt seinem Bild eine mehrfache Historisierung ein. Der Betrachter wird mit einer Statue konfrontiert, die sicherlich einst eine lebende Person als Inspiration vorfand, die aber bereits verstorben, in dieser Statue jedoch lebendig geblieben ist und damit Teil einer Erinnerungskultur darstellt. Dabei ist letztgenannte in folgendem Sinne zu verstehen: „Es geht darum, dass neben dem je

eigenen Gedächtnis des Einzelmenschen auch ein „Gruppendächtnis“ existiert (*mémoire collective* im Sinne von Halbwachs, 1925), das sozial und kulturell determiniert ist und eine Generationen übergreifende Dauer aufweist.“¹⁵⁵

Nun befindet sich die Statue aber, nachdem davon auszugehen ist, dass sie sich einst an Land befand, auf Meeres- oder Flussgrund. Sie fällt somit dem Vergessen anheim und wird in Meerestiefen begraben, mag aber darauf hoffen eines Tages von Tauchern unter Mooschichten erneut geborgen zu werden und so wiederaufzuerstehen, um den dann lebenden Menschen als ein Relikt bereits vergangener Zeiten zu gelten, über die dann neue Geschichten erzählt werden können. So ist dieses Bild Inbegriff eines nahezu nie enden wollenden Kreislaufes von Vergehen und Entstehen, immer wiederkehrenden „Vergangenheiten und Zukunften“.

Unterstrichen wird dieses immer wieder Lebendig-werden durch die Farbgebung und Positionierung der Kopfdarstellung, welche sich als immer noch fließend darstellt, was den am Hinterkopf angedeuteten Haaren geschuldet ist, die in Richtung Fisch und damit Richtung Leben zu fließen scheinen. Der Kopf als insgesamt hellste Objektdarstellung und umrahmt von einem strahlenden Türkis, drängt einem die Assoziation einer Wachheit des Geistes auf und damit einer überdauernden Lebendigkeit, die nicht zwangsläufig an einen Körper gebunden sein muss. Betrachtet man verschiedene Religionen, so verfolgen bzw. predigen sie eine ähnliche Auffassung in Bezug auf ein Leben danach. Nie ist jenes an einen materiellen Körper gebunden.

Bigelli selbst fand seine Bildidee während eines Urlaubs. Er schreibt:

„This painting is born from a melancholic suggestion received during a vacation at the sea in the Italian Abruzzo’s Region. On the beach, I was impressed from a a[sic!] small house whose garden was completely decorated with greek masks and a lot of copies of terracotta’s statuettes. Working with my fantasy, painting it, I’ve imagined to draw them as some sculptural finds laying deep in the see. That’s the way IMUM was born.“¹⁵⁶

4.2. Der Titel

Der Titel IMUM bezeichnet weniger eine Werksbeschreibung denn vielmehr eine Ortsbeschreibung. Das Wort Imum kommt aus dem Lateinischen und bedeutet „das

¹⁵⁵ Wunsch (2013).

¹⁵⁶ Private E-Mail (2017).

Unterste, der Grund“¹⁵⁷, was in diesem Fall keine direkte Interpretationsrichtung vorgibt. Durch die Begriffsverwendung lassen sich, wie bereits oben am Bild an sich dargelegt, Rückschlüsse auf den Bildhintergrund bzw. seine mögliche Aussage ziehen. Latein gehört zu den alten, nicht mehr aktiv verwandten, d.h. nicht lebendigen Sprachen, lebt aber aufgrund der Geschichtsträchtigkeit weiter und überliefert alte Geschichten und wird häufig an humanistischen Gymnasien, wie an dem, welches Bigelli besuchte, unterrichtet. Hier eröffnen sich mittels des Studiums der lateinischen Sprache neue Welten, neue Geschichten, die einem Tauchgang in einem großen unerforschten Ozean gleichen – hier vermögen längst vergessene Relikte geborgen zu werden, die so ihrem Vergehen und Sterben entrissen werden und denen schlussendlich neuer Atem eingehaucht werden kann.

4.3. Komposition und Bildausrichtung

Wie signifikant die Ausrichtung einer Komposition in Hinblick auf die Bildaussage sein kann, zeigt ein kleines Experiment à la Baselitz, der dafür bekannt ist, seine Bilder unkonventionell auf den Kopf zu hängen. Dieses bietet sich hier deshalb an, da es ohne eine festgelegte „Hängungsvorschrift“, in diesem Fall festgelegt durch die Künstlersignatur, letztlich in jeder Art denkbar wäre – auch eine Positionierung auf dem Fußboden wäre zu überlegen. Letztere würde dahingehend den „richtigen“ Blick wiedergeben, als dass man senkrecht auf die Wasseroberfläche mit Blick auf den Meeresgrund schauen könnte. Die Richtigkeit der Boden-Draufsicht bestätigt insbesondere eine der zwei Fischdarstellungen, nämlich jener, der direkt neben dem Ast positioniert ist. Der zweite Fisch hingegen, positioniert über dem Kopf der Statue und damit grenzbildend bzw. Schneisen schlagend zwischen Rumpf und Kopf, unterstützt eher die signaturvorgebende, hängende Betrachtung, was schlussendlich eine Mehrperspektivität des Bildes offenlegt. Das bedeutet, dass Bigelli hier keinerlei Wert auf eine naturalistische Wiedergabe eines Geschehens legt, sondern er gibt sich seiner Imagination, seinem Gefühl und den Emotionen hin, um eben diese Empfindungen festzuhalten und sich von keinerlei Konventionen einschränken zu lassen.

Betrachtet man das Bild à la Baselitz auf dem Kopf hängend, so verströmt es eine neue Bildenergie, welche nicht beruhigend, sondern eher beängstigend und bedrängend wirkt.

¹⁵⁷ PONS Wörterbuch, Suchwort: IMUM.

Alles scheint über dem Statuenkörper einzubrechen und in einer Art Trichter zu verschwinden, welcher sich aus der imaginierten Weiterführung des Bildgeschehens ergibt. Verlängert man nämlich wieder Ast und Statuenkörper, findet sich nun eine instabile Dreieckskomposition wieder. Die eben noch vorhandene Balance verkehrt sich in ein Ungleichgewicht, welches sich nicht auszubalancieren scheint. Das bis dato noch hoffnungsbringende Gemälde verkehrt sich in sein komplettes Gegenteil und propagiert ein unwiederbringliches Vergessen, welches in dunkler Unendlichkeit ausharrt.

Dabei scheint insbesondere der Kopf der Statue direkt ins Zentrum der schwarzen, vergessenden Entität zu fallen, wobei dieser nicht mehr von der sich nach ihr ausstreckenden Hand gehalten werden kann. Damit fällt die bis dato noch als Wachheit des Geistes gelesene Darstellung zuerst dem Nichts anheim, um danach unwiederbringlich unter Gesteinsbrocken und Dunkelheit begraben zu werden, womit sie der Vergessenheit endgültig ausgeliefert ist.

Die Heftigkeit der ins Bild gesetzten Empfindungen wird in diesem Fall primär durch die Komposition erzielt – insbesondere, wenn man das Bild auf den Kopf stellt. Unterstützt wird diese Eindrucksvermittlung mittels der verwandten Farbigkeit, die jedoch im Vergleich zu Laurisilva zurückhaltender gewählt wurde. Hier findet sich ein abgeschwächter Komplementärkontrast, hervorgerufen durch das Nebeneinandersetzen der Farben Orange und Blau. Diese wurden jedoch mithilfe von Schwarz und Weiß jeweils abgedunkelt bzw. aufgehellt, die reine Strahlkraft der Farben somit geschwächt und der Komplementärkontrast damit ansatzweise gebrochen bzw. in seiner Intensität zurückgenommen. Gleichwohl führt das verwandte Braun, sowohl das Blau als auch das Türkis zu einem mystischen Strahlen.

4.4. Externe Bildeinflüsse durch andere Künstler

Abschließend soll es noch zu einer Betrachtung externer Bildeinflüsse kommen. In Bezug auf die Bildkomposition scheint es, als gäbe es bisher nichts Vergleichbares. Dennoch gibt es bei einzelnen Objektumsetzungen Parallelen zu sehr bekannten Künstlern. Die Steininformationen um den Statuenkörper herum bei „Imum“ erinnern z.T. stark an Edvard Munchs Badeszenen. Eine weitere augenscheinliche Ähnlichkeit ergibt sich bei der Farbverwendung. Auch Munch setzte braun und blau einander gegenüber und ließ die Menschenkörper in einem fast steinig anmutenden weiß-grau erstrahlen, das nur teilweise

durch braun-orange-Töne abgeschwächt wurde, um den Körpern so mehr Lebendigkeit und dem Gesamtbildnis mehr Strahlkraft durch den sich entwickelnden Komplementärkontrast zu verleihen.

Obschon sich Bigellis und Munchs Gemälde in sehr grundsätzlichen Dingen ähneln, so sind die Bildaussagen doch grundsätzlich anders zu lesen, schließlich strahlt Bigellis Werk etwas mystisch-mythologisches aus, was den Bildern Munchs gänzlich fehlt, da sie sich in diesem Fall zu stark an der natürlichen Szenerie orientieren. Ein Blick auf den Künstler Jean Delville eröffnet dahingehend ganz neue Betrachtungsmöglichkeiten, die mehr mit Bigellis Komposition zu assoziieren sind. Letzterer zählte zu den Symbolisten, die das erklärte Ziel verfolgten, Bildbotschaften metaphorisch und symbolisch aufgeladen wiederzugeben, anstatt die unmittelbare Wirklichkeit abzubilden, um eine höher geartete geistige Aussage zu erzielen¹⁵⁸. Die Bilder der Symbolisten „stellten im allgemeinen keine Handlungen, sondern Zustände dar und sollten zum Nachdenken anregen. Die Imagination wurde zur wichtigsten Quelle der Kreativität erhoben.“¹⁵⁹

Zum einen tritt eine ersichtliche Parallele zu Delville auf, welche ganz allgemein die Bildaussage betrifft. Seine Bilder sind mystisch-magisch aufgeladen, was seiner Zugehörigkeit zum Symbolismus geschuldet ist. Zusätzlich befasste er sich, wie man u.a. seinen Bildtiteln entnehmen kann, ebenso wie Bigelli, mit der griechischen Mythologie und ließ diese in seinen Bildern lebendig werden. Ähnliches kann man bei „Imum“ erkennen. Die mystisch-magische Wirkung wird vorrangig durch die Farbigekeit und Abbildung einer kopflosen Statue erzielt. Die Positionierung letzterer erinnert entfernt an Delvilles „Le Viole de la nuit“. Hier findet sich eine in schwarz-graue Bahnen gehüllte Frauendarstellung. Sie exponiert sich zwar über die gesamte von links unten nach rechts oben verlaufende Bilddiagonale, ist aber für den Betrachter auch scheinbar auf den Kopf gestellt. Sie scheint im nächsten Moment aus dem Bild zu gleiten. Trotzdem verkehrt sich die Bilddrehwirkung, d.h. die Bilderscheinung in ihr komplettes Gegenteil bei Abänderung der Hängung, jedoch nicht so stark wie der Betrachter es bei Bigelli's „Imum“ vorfindet. Vielmehr scheint sich diese Frau in einer Art Strudel zu befinden, der sie mehr im Kreise zu drehen vermag, denn sie aus dem Bild fallen zu lassen.

Ungeachtet dessen fallen die Ähnlichkeiten der beiden Werke nebeneinandergesetzt und gedreht deutlicher ins Auge. Der Frauenkörper wird zu einem starren Männerkörper, die

¹⁵⁸ Vgl. Hartmann, P. W.: Das große Kunstlexikon. Stichwort: Symbolismus.

¹⁵⁹ Hartmann, P. W.: Das große Kunstlexikon. Stichwort: Symbolismus.

Farbaufhellung zum rechten Bildrand hin wird übernommen, jedoch in anderer, hier ozeanisch-blauer- Farbigkeit. Ein nach oben gestreckter Arm wird übernommen, dabei aber als nahezu rechter Winkel umgesetzt, der die Starrheit des Körpers unterstreicht und eine nymphenhafte Sanftheit verleugnet. In diesem Zusammenhang findet ein weiteres Gemälde Delvilles Inspirationseinfluss: „The Death of Orpheus“ (1893). Hier wird ausschließlich Orpheus‘ Kopf, in seiner Lyra verfangen, oder auf dieser gebettet, auf Grund gesunken, dargestellt. Seine Züge haben einen Ausdruck des stillen Schmerzes, oder auch der stillen Hingabe angenommen. Ein Funkeln und samtenes Leuchten umgibt sein Antlitz, was ihn in seiner Göttlichkeit beschreibt und auch seine Umgebung noch zum Strahlen bringt. Dennoch wird auch dieses Strahlen bald erlöschen, spätestens dann, wenn er, Orpheus mit seiner Lyra, in Vergessenheit geraten ist, es sei denn er würde vorher geborgen.

Seine hier dargestellte Haarpracht lässt vermuten, dass auch Bigelli jenen darstellen wollte, und das türkisene Leuchten um eben den Statuenkopf jenen Hinweis seiner Göttlichkeit liefert, oder den Hoffnungsschimmer des Nicht -Vergessen-worden-seins nachempfindet. Das türkis-blau scheint sich in den Bildern in jedem Fall zu entsprechen. Weiteren Einfluss auf Bigelli scheint Delvilles Gemälde Prometheus genommen zu haben. Das Einrahmen der den Körper umgebenden Himmelseinheit scheint von Bigelli in Ansätzen adaptiert worden zu sein, ebenso wie eine sich ergebende Dreieckskomposition, bei Prometheus entstehend durch die Spreizung der Beine und seinen Griff zum Feuer.

Auch Prometheus beschreibt eine Figur der griechischen Mythologie. Er gilt als Schöpfer, Lehrmeister der Menschen und Überbringer des Feuers. Zeus wollte den Menschen letzteres aus Rache an Prometheus versagen, wobei das Feuer das Letztbenötigte seitens der Menschen gewesen wäre, um das Leben zu erhalten. Zeus‘ Zorn auf Prometheus hatte sich aus einer List des Letzteren ergeben. Die Menschen sollten Zeus und den Göttern Opfer bringen, um im Gegenzug von diesen Schutz zu empfangen. Dieser Forderung Rechnung tragend wurden Tiere geschlachtet, wobei Prometheus das gute Fleisch für die Menschen zur Seite legte, da diese seine Schützlinge waren, und die wertlosen Stücke für Zeus und die Götter als Opfergabe bereit stellte. Aufgrund der Versagung des Feuers unternahm Prometheus noch eine weitere List, um den Menschen zu helfen: „Er nahm den langen Stengel des markigen Riesenfenchels, näherte sich mit ihm dem vorüberfahrenden Sonnenwagen und setzte so den Stengel in glosenden Brand. Mit dem

glimmenden Zunder kam er auf die Erde [...].¹⁶⁰ Zwar rächte Zeus diese Täuschung, indem er Prometheus gefangen nahm und an einen Felsen im Kaukasus kettete. Hier ihm sowohl die Nahrungsaufnahme als auch das Trinken verwehrt und täglich fraß ein Adler von seiner Leber. Aufgrund seiner Unsterblichkeit erneuerte sich jedoch Prometheus' Leber immer wieder und auch der Verzicht konnte ihm dadurch wenig anhaben. Schlussendlich erlöst Herakles Prometheus nach einigen Jahrhunderten aus dieser Pein, aus für ihn empfundenem Mitleid.¹⁶¹

Demzufolge unterstützt diese Darstellung und die Assoziation mit der Figur Prometheus zweierlei: die Hoffnung auf Rettung bzw. Bergung und damit auf Erinnerung bzw. Erinnerung-werden.

Bei der Betrachtung eines weiteren Gemäldes, nicht von Delville, sondern von Leopold Lévy, bestätigt sich jedoch die Orpheus-Assoziation. Henri Leopold Lévy's „The Death of Orpheus“, c. 1870 zeigt nämlich eine nahezu deckungsgleiche Darstellung einer menschlich anmutenden Figur, ebenso wie bei Bigelli: kopflos.

In einer Detailbetrachtung von Lévy's Gemälde wird dabei die Deckungsgleichheit mit Bigelli's „Imum“ offensichtlich, womit sich nicht nur der leblose Statuenkörper, sondern auch der vom Rumpf abgetrennte Kopf erklären lässt. Es exponiert sich an dieser Stelle sozusagen das „lebendiges“ Vorbild von „Imum“. Sowohl die Körperhaltung, d.h. die seitliche Lage des Körpers, nebst angewinkeltem Arm und fehlendem Kopf stimmen nahezu komplett mit Bigelli's Werk überein. Einzig die Lyra fehlt, die bei Lévy die Stelle des Kopfes einnimmt, der leblos, aber noch von einem mystischen Schimmer umgeben, in der Gischt treibt. Der im rechten Bildrand zu verortende Busch mit seinen Ästen, die nur zum Teil karg beblättert sind, treibt bei Bigelli nunmehr blätterlos im Wasser. Die Muscheldarstellungen hingegen scheinen von Delville in vereinfachter Form entlehnt worden zu sein, und die Vertretung der Lebendigkeit nehmen bei Lévy die Möwen ein, die auf Orpheus Kopf zuzufiegen scheinen, bei Bigelli hingegen zwei Fische, die Zeugen seiner Existenz sind.

Zu Einordnung der Bildgeschichte hier eine Übersetzung eines Ausschnittes aus Ovids Metamorphosen: Orpheus und Eurydice, mit vorangestellter kurzer Einleitung:

¹⁶⁰ Schwab (1960), S. 18.

¹⁶¹ Vgl. Schwab (1960), S. 18ff.

Nach dem missglückten Versuch Orpheus' Eurydice aus der Unterwelt zurückzuholen¹⁶², widersagt sich dieser den Frauen aus Trauer und Angst, erneut verletzt zu werden. Das soll schlussendlich sein Todesurteil bedeuten:

Aber indem mit Gesang der begeisterte Thrazierbarde
Waldungen samt dem Gewild' und folgende Felsen heranzog,
Siehe, die Frau'n der Cikonen, mit zottigen Häuten des Waldes
Um die verwilderte Brust, von des Bergs Felshöhen erschau'n sie
Orpheus, welcher das Lied den geschlagenen Saiten gesellet.
Eine des taumelnden Schwarms, die das Haupthaar schwang in den Lüften:
Ha! dort, rief sie, er ist's, der Verächter der Frau'n! [...]

Doch die Mänaden zerstürmten des Orpheus Wunderversammlung. [...]
Sie bestürmen den göttlichen Sänger und schleudern
Laubumwundene Stäbe, zu anderem Dienste geweiht. [...]

Weithin lagen die Glieder zerstreut. Haupt nahmst du und Leier,
Hebros, auf; und, o Wunder! da mitten im Strom sie hinabfließt,
Sanft wie Wehmut klagt der Leier Getön, wie Wehmut
Lallt die entseele Zunge; die Bord' antworten wie Wehmut.
Schon aus dem heimischen Strom entrollen sie über die Meerflut,
Bis sie erreicht die Gestade der methymnäischen Lesbos.
Aber der Geist geht unter die Erd', und erkennet die Gegend,
Welche zuvor er gesehn. In der Flur der Seligen forschend,
Fand er Eurydice nun, und umschlang sie mit sehnenden Armen.¹⁶³

Ausgehend von dieser Übersetzung wird die anfängliche Interpretation des Gemäldes als hoffnungsvoll -wirkend unterstützt. Schließlich kommt es zu einer erneuten Vereinigung von Orpheus und Eurydice, wengleich diese Zusammenkunft in der Unterwelt geschieht. Außerdem wird ihre Geschichte bis in die heutige Zeit erinnert, was sie lebendig hält und zeigt, dass es eben nicht die äußere Hülle des Menschen ist, die ihn Unvergessen macht, sondern sein Dasein, seine Geschichten, sein Wirken. Folglich hält die Erinnerungskultur die Dinge lebendig, überdauert Generationen und schenkt Hoffnung auf eine – wie auch immer geartete – Wiedergeburt des Selbst.

¹⁶² Vgl. Ortner, Nicole: Ovid – Metamorphosen (o. J.)

¹⁶³ Lateinheft.de (o. J): Ovid – Metamorphosen – Liber decimus – Orpheus und Eurydice – Übersetzung.

4.5. Einflüsse von Bigellis eigenen Werken

Wurden bisher nur Einflüsse anderer Künstler auf Bigellis Gemälde beleuchtet, so ist auch der Blick auf das Gesamtwerk des Künstlers interessant, denn erstaunlicherweise findet sich bei „Imum“ zusätzlich Einiges, was in der Vergangenheit bereits bei Bigelli in eigenem oder anderem Gesamtkontext abgebildet wurde. So verhält es sich zum Beispiel mit seinem 2004 erstellten Bild „Ebbe“: Die Positionierung der Muscheln und Steine in der Bildmitte sind vergleichbar mit jener bei „Imum“, welche sich auch hier in der Bildmitte von oben nach unten erstrecken. Auch das „Ufer“, ebenfalls aus dem Jahr 2004, scheint den an Land gespülten Ast bei „Imum“ wieder ins Meer und damit ins Bild zu spülen. In Bezug auf die Setzung der Szenerie ins Wasser, erinnert „Imum“ außerdem an das 2007 entstandene Gemälde „Gebet an den Mond“, welches bei der zeitgleichen



Abbildung 4: Paolo Bigelli: „Gebet an den Mond“, „Imum“

Betrachtung der Gemälde im Zusammenspiel als sehnsuchtsvolle Hinwendung an die Welt und der Bitte nach Errettung bzw. Bergung und damit Erinnerung gelesen werden kann. Dabei erinnert die Auftürmung über der menschlich anmutenden Figur einerseits an eine im Dunkeln, sich vor einem Meer ausbreitenden Stadt, andererseits an sich verkantende Eisschollen oder an Steintrümmer und damit an ein scheinbar lebendiges Begräbnis unter einer Stadt, die später einmal, zusammen mit der menschlichen Figur oder auch Statue, zu historischen Relikten werden mögen. Durch die Drehung des Gemäldes „Imum“ sind zusätzlich noch ähnliche kompositorische Elemente erkennbar, wie beispielsweise die Positionierung der Figur oder die bildeingrenzende Kurve, einmal an Trümmer erinnernd und einmal in Form eines Astes. Der sich mystisch aufladende Kontrast von weiß, schwarz und blau- bis ins türkis reichenden Tönen wird bei „Gebet an den Mond“ durch eben diese kreiert, durch die Hinzufügung von braun, sowie Orange- und Goldtönen bei „Imum“ erfährt das Gemälde jedoch insbesondere im direkten Vergleich eine lebendigere und hoffnungsvollere Ausstrahlung.

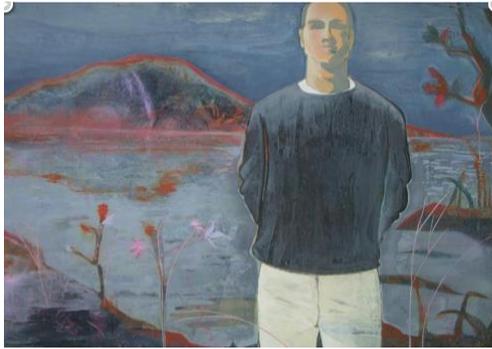


Abbildung 6: Paolo Bigelli: Juni (Picknick am See), (2016).



Abbildung 5: Paolo Bigelli: Alfonsina y el Mar (2009).



Abbildung 7: Paolo Bigelli: Imum (Am See).

In Bigellis Gesamtwerk gibt es ein weiteres Gemälde mit dem Titel „Imum“ und der Ergänzung „Der See“ (2008). Auf den ersten Blick ergibt sich neben der Wasserthematik und der dargestellten männlichen Figur keinerlei weitere Ähnlichkeit. Dennoch führt dieses Werk zu anderen Bildern und ermöglicht so eine zyklusartige Betrachtung des Gesamtwerkes Bigellis. Schließlich zeigen sich in der Betrachtung Ähnlichkeiten zu Bigellis Nymphendarstellungen, die auch in Orpheus durch die Figur der Eurydice, welche selbst eine Nymphe war, großen Raum bekleiden. Zusätzlich entwickelt sich hier der eingangs erläuterte Zusammenhang zu den Badenden. Denn die Männerfigur im Vordergrund des Gemäldes erinnert an jene Darstellungen Munchs, sowie an Bigellis „Juni (Picknick am See)“ aus 2016. Des Weiteren liegt die Beschäftigung

Bigellis neben der mit Munch mit dem Maler Ludwig von Hofmann nahe, da dieser ebenfalls zahlreiche Badeszenen erstellte, und sich die Figurendarstellungen z.T. recht stark ähneln und teilweise wirken, als wären manche Malereien Bigellis aus verschiedenen Gemälden von Ludwig von Hofmann zusammengesetzt.¹⁶⁴ Hier sei noch an Bigellis „Badegäste“ aus 2013 verwiesen.

In seiner Farbigkeit an „Imum (Am See)“ erinnert ist das Gemälde „Alfonsina vestida de mar“ aus 2009. Es erinnert unter Vernachlässigung des Titels stark an Bigellis „Ophelia“-Darstellungen. Letztere Kontextvermutung wird jedoch durch den Titel des Bildes negiert und

¹⁶⁴ Beispielsweise Ludwig von Hofmann: Badende Knaben, Landschaft mit Bach.

offenbart eine ganz neue Interpretationsausrichtung. Es handelt sich hier um die Freitod-Darstellung der schweizerisch-argentinischen Dichterin Alfonsina Storni. Das mitunter bekannteste lateinamerikanische Lied wurde ihr gewidmet und trägt, ähnlich wie der Bildtitel den Namen „Alfonsina y el Mar“¹⁶⁵; hierbei ist ihr Selbstmord das Motiv des Liedes. Sie selbst reichte noch ein eigenes Gedicht vor ihrem Freitod bei der Zeitung „La Nación“ ein, welches ähnlich bildgewaltig und mystisch ist wie Bigellis Gemälde. Sie war eine Feministin der ersten Stunde und findet sicherlich aufgrund ihrer Stärke, ihrer Dichtkunst und der ihr eigenen bildgewaltigen Sprache Eingang in Bigellis Bilderwelten.¹⁶⁶

Hiervon ausgehend kann der Blick auf die Nymphendarstellungen Bigellis fallen, die zwar häufig nicht durch den Bildtitel erkenntlich werden, in Bigellis Bildhistorie aber als solche gelesen werden können. Primär die Gemälde „Mondbad“ (2012) und „Die

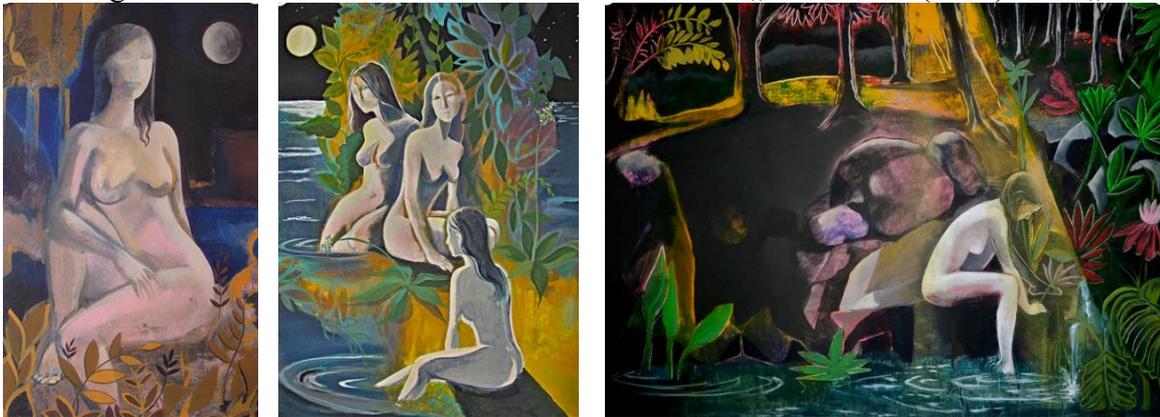


Abbildung 8: Paolo Bigelli: *Mondbad* (2012), *die Monphasen* (2015), *Quelle* (2017).

„Mondphasen“ (2015), die durch die leuchtende Monddarstellung wiederum auf „Gebet an den Mond“ zurückverweisen, erinnern an Darstellungen von Nymphen. Ergänzend dazugenommen werden soll außerdem „Quelle“ aus dem Jahr 2017, da dieses den folgenden Vergleich am offensichtlichsten- und den Rückbezug zu „Imum“ und den durchlaufenden Zyklus verständlicher werden lässt.

Imaginiert man den oben nachempfundenen Bilderzyklus, so können insbesondere die Frauengestalten im Mond als Nymphen klassifiziert werden, zumal sie so nah am Wasser platziert werden. Zum anderen erweckt primär das letzte Bild „Quelle“ den Eindruck, als

¹⁶⁵ Salathé (2013).

¹⁶⁶ Vgl. Isermann (2013), „Alfonsina Storni: Meine Seele hat kein Geschlecht“.

könnte es den Fund des Orpheus-Kopfes vorwegnehmen. Schließlich wird einem eine gewisse Ähnlichkeit mit J. W. Millers „Nymphs Finding the Head of Orpheus“ gewährt.

Berücksichtigt man außerdem noch die bereits gemalten „Orpheus“ Gemälde Bigellis, so offenbart sich ein in sich abgeschlossener Zyklus der wichtigsten Stationen dieser Mythe, welche zusätzlich noch an mancher Stelle über sich hinausweisen und damit als abstrakte Darstellung der Lebenswirklichkeit gesehen werden können. Schließlich scheint sich – ähnlich wie in der Geschichte – einiges zu wiederholen, neu zusammzusetzen und schließlich über sich hinauszuweisen. Das Kleine, -Zusammengesetzte ergibt also das große Ganze, welches wiederum in sich ähnlich ist. Am besten beschreibt diesen Zusammenhang der physikalische Begriff Fraktal.

„Fraktal heißen Objekte, bei denen das Ganze seinen Bestandteilen ähnelt. [...] Ein beliebiger Teil des Objektes sieht, bei entsprechender Vergrößerung, im Wesentlichen so aus wie das ganze Objekt. Wir sprechen deshalb von der Selbstähnlichkeit der fraktalen Strukturen.“¹⁶⁷

Interessanterweise wurde diese Eigenschaft nicht ausschließlich in der Naturwissenschaft erforscht, sondern fand ebenfalls Anwendung bei der Untersuchung literarischer Werke in Hinblick auf selbstähnliche Satzlängen wie zum Beispiel bei Tolkien, Dostojewski, Shakespeare, Eco und Weiteren.

„Und tatsächlich wurden die Forscher fündig. ‚Alle getesteten Werke zeigen Selbstähnlichkeit in Bezug auf die Abfolgen und Häufigkeiten ihrer Satzlängen‘, berichten die Wissenschaftler in der Fachzeitschrift ‚Information Sciences‘: ‚Diese Texte sind alle fraktal.‘ Die meisten Werke erwiesen sich als ‚linear fraktal‘. Texte von Autoren, die sich der Schreibtechnik des sogenannten Bewusstseinsstroms bedienen, sind sogar multifraktal, also besonders komplex.“

Schlussendlich ist es also nur natürlich, dass sich das Einzelne ins Gesamte fügt und ebenjene Formen annimmt – ob nun bewusst oder unbewusst, aber hier steht die Kunst, als natürlichste Ausdrucksform des Menschen, im Zenit der eigenen Natur.

5. Ore Blu

Das Gemälde Ore Blu wurde in Acryl auf Papierkarton, der sich auf einer Fläche von 150x100cm erstreckt, 2010 gemalt und befindet sich mittlerweile in Privatbesitz in Düsseldorf.

¹⁶⁷ Bundesministerium für Bildung und Forschung (o. J), Welt der Physik: Fraktale Welt.

Das Gemälde zeigt liegende, scheinbar nackte Personen in der rechten Bildhälfte, wobei jedoch nur eine Frau und ein Mann deutlich ausgemacht werden können. Der linke Bildteil verliert sich in Farbflächen und einzelnen Gliedmaßen -anmutenden Formen.

Dominiert wird das Bild von reinen Farben in blau, grün, rot und rosé, wobei sie jeweils mit schwarz abgedunkelt oder mit weiß aufgehellt wurden. Bei den roséfarbenen Flächen scheint zusätzlich noch ein Gelbton verwandt worden zu sein, um ein gewisses Leuchten der Hautfarbe zu erzeugen.

Die Formensprache in dem Gemälde „Ore Blu“ kann als rundlich, amorph und fließend beschrieben werden. Im Mittelpunkt zentriert sich eine nahezu runde Farbkumulation, welche sich insbesondere oberhalb des Bildmittelpunktes zu allen Seiten hin ausbreitet. Dabei bedeckt es nach rechts hin den Männerkörper und wird aber nach vorne rechts vom Frauenkörper begrenzt. Von ihr aus ausgehende fußähnliche Gliedmaßen liegen ebenfalls vor diesem Farbhaufen und werden durch jene, wenn nicht begrenzt dann immerhin teilweise bedeckt. Die fast runde Form findet sich zum einen in den zwei Gesichtern von Mann und Frau wieder, sowie unten links am Farbhaufen. Ansonsten teilt eine Diagonale von oben links nach unten rechts verlaufend das Bild, insbesondere anvisiert durch eine fußähnliche Darstellung im oberen linken Bildviertel, über den Mittelpunkt verlaufend und hier gestützt von einer amorphen Form, weiter an der unteren Gesichtshälfte der Frau entlang hin in die rechte untere Bildecke.

An den einzelnen Eckpunkten des goldenen Schnittes sind keine eklatanten Formauffälligkeiten auszumachen, wobei der rechte untere goldene Schnittpunkt am Rumpffende der Frau auszumachen ist, falls man die dahinter aufragenden Stumpfen oder amorphen Formen als Beine identifiziert. Dieses Bild kann am ehesten als koloristisch



Abbildung 9: Paolo Bigelli: *Ore blu* (2010), Kompositionsskizze.

bezeichnet werden. Schließlich treten hier die Linien und die Körperlichkeit zugunsten der unmittelbaren, sinnlichen Wirkung der Farbe zurück. Der malerische Stil ist hier noch deutlicher erkennbar umgesetzt worden als bei Laurisilva. Denn die Farbe lässt sich nicht mehr in genaue, begrenzte Formen pressen, sondern strömt darüber hinaus und greift fleckhaft ineinander über. Das Dingliche tritt zugunsten einer schwebenden Erscheinung zurück, Licht und Schatten werden in diesem Sinne nicht mehr für plastische Ausarbeitungen berücksichtigt. Alleine auf der rechten Bildhälfte kann durch Konturierungen noch die menschliche Form ausgemacht werden. Neben einer Klassifizierung der Farben als Lokalfarbe, da die menschlichen Körper eben noch als solche in ihrem rosa-Hautton wiedergegeben werden, kann der Rest des Bildes als in der Farbgebung autonom betrachtet werden, da sich hier Gegenstand und Farbe nicht mehr entsprechen. Überdies kann kein Gegenstand mehr definitiv ausgemacht werden. Demnach wird die eigenständige Farbe zur Bildaussage über sich selbst.

Möglich wäre es außerdem die Farbe als Ausdrucksfarbe und damit als subjektiven Ausdruck des Gefühls oder der eigenen Stimmung zu klassifizieren, wobei ebendas auch von Bigellis eigenem Zitat gestützt wird:

„This painting was really straight off made. This is better understandable watching at the improbable anatomy of the two lovers emphasized [sic!] through the green, blue and red zones interlacing between themselves like an uninterrupted hug.“¹⁶⁸

Der Duktus ist bei Ore blu deutlich zu erkennen. Einzelne Farbfelder begrenzen sich selbstständig, sodass sie zur nächsten Farbe durch eine eigenfarbige Kontur abgetrennt sind und damit das Nebeneinandersetzen der Farbe betonen, da hier keinerlei Plastizität, sondern nur Flächigkeit entsteht. Dies ist primär im linken unteren Bildviertel der Fall. Im rechten Teil des Bildes überlappen die dargestellten haut- bis rosafarbenen Körperformen zum Teil dunklere Flächen, wobei letztere eben hier durchschimmern. Konturiert werden die Figuren dabei stellenweise hauptsächlich mit reinem Weiß. Bei den grünen Farbflächen ist nahezu kein Duktus mehr erkennbar, was der Deckkraft dieser Farbe zu Schulden ist, welche hier eine höhere Intensität denn die rote Farbe aufweist, sodass bei letzterer die teilweise ruppige Pinselführung in alle Richtungen für den Betrachter ersichtlich wird. Ebenso verhält es sich mit den blauen und den türkisen Farbfeldern.

Insgesamt kann damit von einem sehr gestischen und expressiven Duktus gesprochen werden, der Spontaneität und intensives Erleben ausdrückt.

5.1. Interpretation

In Anbetracht der Farbflächen scheint sich das Gemälde gleich eines Kuchens oder eines Puzzles in vier gleichgroße Teile zu trennen. Dabei gleicht vor allem der obere linke Teil einem Puzzleteil. Dieses ergibt sich aus der, mit einer Einkerbung versehenen grünen Farbfläche, die sich, getrennt durch eine blaue Linie, an die sich weit-erstreckende rote Fläche anzuschmiegen versucht und eben Letztere durch die Einkerbung in sich aufzunehmen erprobt. Erstaunlich ist jedoch, dass dieses Rot keine Wiederholung in der oberen linken Bildhälfte findet und hier vollständig vernachlässigt wird.

¹⁶⁸ Private E-Mail (2017)



Abbildung 10: Ore Blu, Ausschnitt des linken oberen Quadranten.

Die so entstehenden Farbflecken, vorrangig in blau, grün und rosé, die einerseits gleichmäßig flächig aufgetragen, fast strukturierend, gar kubistisch wirken, wechseln sich ab mit expressiv, fast grob auf die Leinwand aufgetragenen Pinselstrichen, deren Duktus noch klar erkennbar ist.

Entfernt erinnert dieser Ausschnitt an die Cut-Outs Matisse'. Im Vordergrund des oberen linken Bildausschnittes zieht sich eine bergige Farbwand auf. Aus dem Tal der zwei ungleichgroßen Hügel erwächst ein Bein, von dem für den Betrachter nur die Wade und der gestreckte Spann sichtbar sind und demzufolge eine starke Spannung hervorrufen, in diesem Teil zusätzlich aber auch ordnend und strukturierend wirken. Die Farbgebung des Beins repetiert sich schließlich im großen Hügel. Dabei erinnert die Form an ein spitz, zulaufendes Frauengesicht, wobei die sie umrahmende blaue Farbe zusätzlich als weibliche Haarpracht scheint. Jene grenzt sie einerseits deutlich ab, andererseits wird diese aber erneut von den sie umgebenden blauen Farbflächen wieder in die Farbfamilie aufgenommen, um sich mit ihr in der Gesamtbetrachtung in eine amorphe Figur auflösen und im Gesamtgemälde aufzugehen. Durch den starken von links nach rechts vollzogenen



Abbildung 11: Ore Blu,, Ausschnitt des linken unteren Quadranten.

Pinselduktus bei der Umsetzung der Haare wirken diese fliegend. Dadurch, dass außerdem das Gesicht nicht fein konturiert ist, wirkt es eher flüchtig, sodass die gesamte Kopfdarstellung eher fliegend und dem eines Geistes nachempfunden zu

sein scheint. In der Gesamtbildbetrachtung wird dieses im Ausschnitt erachtetes fließend-fliegende hart unterbrochen. Diese Unterbrechung entsteht durch einen sich in rosé

aufbauenden Hügel, oder auch durch ein abgerundetes, auf die rechte Seite gelegtes Dreieck. Hierzu aber an späterer Stelle mehr.

Der untere linke Bildteil steht durch die entgegengesetzte Farbigkeit mit der über ihr liegenden Fläche in starkem Kontrast. Der vorherrschende Blauton des oberen Bildteils wird zwar mit aufgenommen, durch den roten Fluss aber nahezu in den Hintergrund gedrängt. Dieser Bildteil wird definitiv von einem fast kreischenden Rot dominiert. In seiner Formgebung eher als amorph zu beschreiben, kann man es aber auch als eine stilisierte Flussdarstellung betrachten, welche im unteren Teil von einer grünen Wiese eingerahmt, dabei jedoch durch einen rosa Streifen abgegrenzt wird. Aus eben diesem rosa Streifen, der auch nach oben hin den roten Fluss einrahmt, scheint sich ein Gesicht zu erheben. Das blaue Haar lehnt sich an die obige Bildhälfte an und wirkt damit auch als verbindendes Element der Bildteile, ebenso wie die sich in diesem Bildteil von oben hereinstreckende blaue Farbfläche, die ebenfalls in der Gesamtbetrachtung als Puzzleteil imaginiert werden könnte.

Das in diesem Bildteil neben dem roten Fluss hervortretende Element des Mädchenkopfes scheint dem roten Fluss zu entstammen und nun in seinem Flussbett zu verweilen. Gleich auf Kissen gebettet, verweilt es hier mit geschlossenen Augen, gespitztem Mund den Blick gen Himmel gerichtet.



Abbildung 12: Ore Blu, Ausschnitt des rechten oberen Quadranten.

Bei der Betrachtung der rechten oberen Bildhälfte ist nun ganz deutlich das Rot als verbindendes Element zur unteren linken Bildhälfte auszumachen. In diesem Fall des Bildausschnittes nimmt es den gesamten Hintergrund, ein vor dem sich ein Mann, auf den Ellbogen gestützt, ausbreitet. Er beschreibt das erste Bildelement, welches deutlich auszumachen ist. Unterstützt wird dieser Eindruck durch die teilweise vorzufindende Konturierung, sowohl in weiß bei den Gesichtszügen, als auch in schwarz. Die schwarze Umrandung kann jedoch nicht wirklich einem menschlichen Körperteil zugeordnet werden, vielmehr wirkt

die durch schwarze Konturierungen hervorgehobene Form wie ein Kissen, welches zwischen Kopf und Boden platziert wurde, um die Stützposition der männlichen Figur bequemer zu gestalten.

Der Kopf wird von der Hand an der Stirn gestützt, der Ellenbogen ist gleich neben dem Kissen platziert, und der Blick ist nach unten gerichtet. Die Haltung des Mannes sowie sein Blick wirken grüblerisch und träumerisch zugleich. Der Schattenwurf seines Kopfes auf seinen eigenen Körper wirkt durch die dunkle Konturierung nicht zwangsläufig als selbiger. Dieser wäre auch als ein zweiter Kopf auszumachen, welcher wiederum auf Schulter und Arm liegt. Schulter- und Arm-Darstellung wären gleich dem vorherig als Kissen interpretierten Objekt. Entfernt entfaltet dieser Bildausschnitt außerdem noch in Hinblick auf die zweite Auslegung den Eindruck einer innigen Umarmung dieser zwei Menschendarstellungen. Der Mensch an sich und sein Schatten, oder auch der Mensch an sich und seine Imagination bzw. seine erträumten Sehnsüchte, bedeutet, dass der Mann eine geliebte Person erträumt, die sich in inniger Umarmung direkt an ihn klammert und den Kopf an sein Herz legt.

Der rechte untere Bildteil wirkt im Vergleich zu dem Darüberliegenden dynamischer und bewegter. Dies ist dadurch bedingt, dass die Frauenfigur nach unten zu rutschen, nicht zu



Abbildung 13: Ore Blu, Ausschnitt des rechten unteren Quadranten

fallen scheint. Dieser Eindruck entsteht durch die Positionierung der Arme, welche leicht fallende Diagonalen darstellen, ebenso wie ihr Kreuz. Auch die anderen Elemente, d.h. Farbflecken, unterstützen diesen Eindruck. Der rote Fleck am äußersten rechten Bildrand, der einer

Kerndarstellung ähnelt, fällt ab und damit sozusagen nach unten aus dem Bild heraus, stellt jedoch zeitgleich die Verbindung zur oberen und linken Bildhälfte her. Die gestaltlose blaue Fleckenformation im linken oberen Bildrand wirken nebst dem roten Kern nach unten drückend. Schließlich fließen auch die Haare der Frau in Richtung

unteren Bildrand. Dabei ist ihr Kopf, von der Betrachterposition aus gesehen, leicht nach links geneigt und zeigt damit ins Zentrum des Gesamtbildes, in dem sämtliche Blaunancen kumulieren.

Der Blick der Frau, durch weiße Konturierung deutlich erkennbar, sowie der des über ihr platzierten Mannes, wirken entrückt. Die Lippen leicht geöffnet, die Augen geschlossen lassen einen Eindruck der innerlichen Zufriedenheit entstehen.



Abbildung 14: Paolo Bigelli: Ore Blu (2010)

In der Gesamtbetrachtung findet sich das wieder, was oben in einzelnen Schritten bereits angesprochen wurde. Die Farbflächen verweisen kontinuierlich aufeinander und lassen den Blick des Betrachters damit stetig schweifen, wirken fast unterstützend. Die unruhigere linke Bildhälfte findet ihren Ausgleich im rechten Bildteil, in dem alles geordneter erscheint.

Da anhand dieses Werkes bereits einleitend aufgezeigt wurde, dass Bigelli sich an Matisse ausrichtet, soll in Hinblick auf diesen ein Zitat Bocolas weiterführende Historie offenbaren, denn

„[...] ab 1905 beginn[t] [...] sich [Matisse] an Gauguin und van Gogh zu orientieren. Vom ersten über[n]immt [er] die homogene Flächigkeit der Farbe, vom zweiten die Spontaneität der Pinselführung und den deckenden, pastosen Auftrag. Doch nutz[t] [er] diese Mittel nicht im Sinn [seiner] expressionistischen Vorgänger, um individuelle Sehnsüchte oder individuelles

Liebesverlangen auszudrücken, sondern um eine bildnerische Welt zu schaffen, deren umfassende Harmonie jedes Sehnen und jedes Verlangen auffängt.“¹⁶⁹

Ebendies scheint Bigelli in einer Perfektion sondergleichen umgesetzt zu haben.

Deshalb wird in der Gesamtbetrachtung noch eine weitere Aufteilungsmöglichkeit des Bildes ersichtlich. Angesetzt am oberen grünen Puzzleteil, über die blaue Farbfläche fortlaufend hin zum rosa Flussbett, von hier aus diagonal bis zur linken Bildecke gehend, ergibt sich eine sich beinahe dreidimensionale entfaltende Darstellung, welche, bedingt durch die sich teilweise überlappenden und übermalten Schichten, zusätzlich intensiviert wird. Es scheint, als würde sich im linken Bildteil eine neue Welt wie durch ein Tor eröffnen, die sich auflösen scheint, den Menschen durcheinanderwirbelt, ihn jedoch immer wieder zu seiner Ordnung zurückfinden lässt.

Das im rechten Bildteil beginnende, auf der rechten Seite liegende Dreieck, welches leicht abgerundete Seiten hat, scheint bei der Einzelbildbetrachtung keinerlei Funktion zu haben außer jener, die Bildteile in ihrer Farbigekeit zusammenzufügen. Nun aber wirkt es eher wie ein sich krümmender Rücken, der sich mit einem angedeuteten, abgerundeten Rechteck, getrennt oder auch zusammengebracht durch die gesamtblaue Fläche im Zentrum des Bildes, zu einem menschenähnlichen Körper fügt. Der blaue Kopf berührt fast jenen des Mädchens am unteren linken Bildrand.

Bigelli beschreibt *Ore Blu* als die Darstellung zweier Liebenden. Er ergänzt, dass es sich hier um einen „uninterrupted hug“ handle, d.h. eine nicht enden wollende Umarmung, die letztlich wegweisend für die folgende Auslegung ist: Während zwei menschliche Figuren unmissverständlich erkennbar sind, finden weitere Gliedmaßen, anatomisch nicht passend zu jenen Darstellungen, zusätzlich ihre Abbildung, primär im linken Teil des Bildes, welches sich als geöffnetes Tor zu einer anderen Sphäre oder anderen Welt beschreiben lässt. Sind die Farben in der rechten Bildhälfte noch annähernd strukturiert und flächig aufgetragen, so explodieren sie fast im linken Teil. Demzufolge stellt die linke Bildhälfte eine Darstellung der Empfindungen und Emotionen sondergleichen dar. Sie verkörpert den Höhepunkt des Liebesaktes, in dem sich alles auflösen und zu vermischen vermag, in dem es keine Regeln mehr gibt und man sich einem Gefühl des Überirdischen hingibt. Dabei löst sich das Selbst auf, um mit dem Anderen zu verschmelzen, um sich hinzugeben und in einer Ekstase des Seins zu vergehen. Der

¹⁶⁹ Bocola (2013), S. 211.

Blutfluss, und die Einbettung des Kopfes in das Flussbett, spielen in diesem Fall auf den Geburtsakt an. In der innigen Vereinigung mag neues Leben zu entstehen, welches in Liebe geboren und in Liebe gedeihen mag. Der rote Kern im rechten unteren Bildrand deutet bereits auf dieses neue Leben hin, das in frischer Erde oder in diesem Fall in frischer grüner Wiese zu wachsen vermag.

Schließlich sorgt der Komplementärkontrast von grün und rot erneut in Bigellis Werk für



Abbildung 15: Ore Blu, mittiger Ausschnitt

eine Strahlkraft der beiden Farben, die explosiv wirkt. In gegenseitiger Stimulierung und Befruchtung wird damit eine überirdische Lebendigkeit erzeugt, die in einer aufwühlenden Unordnung der linken Bildhälfte kulminiert und sich letztlich in einem blau ergibt, das Unendlichkeit, innere Ruhe und allumfassende Zufriedenheit prophezeit.

Die ellipsen- oder auch als zellförmig zu beschreibende Anordnung der Farbflächen im Zentrum des Bildes erscheint wie eine Ansammlung von Materie, in ihrer Entwicklung und Entstehung befindlich.

5.2. Externe Bildeinflüsse durch andere Künstler

Das Konglomerat von Bigellis Farbflächen erinnert entfernt an den Vordergrund Eugène Henri Paul Gauguins „Mahana no atua“ – Tag des Gottes (1894), wohingegen seine Pinselführung impulsiver und weniger auf gleichmäßige Konturführung bedacht ist. Dennoch haben für beide Künstler diese eher frei gestalteten Leinwandflächen einen ähnlichen Nutzen. Dieser dient der Verbindung aller Bildteile miteinander und der Wiederholung der im Bild verwandten Farben – im Falle Gauguins im Sinne einer abstrakten Spiegelung des abgebildeten Geschehnisses im Wasser, in Bigellis Fall als emotionaler Ausdruck der ekstatischen Empfindungen.

Platziert an den linken Bildrand, ähnlich ein Tor zu einer neuen Sphäre, haucht Bigelli seinem Gemälde eine Mehrzeitlichkeit ein, die gleich einer Endlosschleife betrachtet werden kann, da hier weder ein fester Anfang, noch ein auszumachendes Ende in Erscheinung tritt.

Eine weitere Ähnlichkeit zeigt sich bei der Selbstporträt-Betrachtung Picassos (Selbstporträt mit Palette, Ausschnitt (1906)).



Abbildung 16: Bigelli: Ore Blu (2010).

Die Gesichtsdarstellung des Mannes bei Bigelli richtet sich stark an dieser aus. Sind die Augen bei Bigelli eher vereinfacht wie bei einer in Stein gemeißelten Statue oder einer stilisierten Figur, so stimmen die Kopfformen nahezu überein, ebenso wie die Haardarstellung mit den sogenannten Geheimratsecken.

In Bezug auf Picasso stellen seine zwei Selbstporträts im Jahr 1906 einen Wendepunkt in seiner Malerei dar:

„Picasso painted this self-portrait after spending the summer of 1906 in Gósol, a small village in the Spanish Pyrenees. The stay has become synonymous with a decisive new direction in his style, one that moved toward simplified forms with a decidedly archaic and sculptural appearance.”¹⁷⁰

Ähnliches fällt bei Matisse' Frauendarstellungen auf. Mit nur wenigen Pinsel- oder Zeichenstrichen vermag er es, seinen Figuren einen ausdrucksstarken, tiefen Ausdruck zu verleihen. Ebendas hat auch Bigelli verinnerlicht. Schließlich erinnert die Umsetzung

¹⁷⁰ Metropolitan Museum of Art (o. J).

seines Frauengesichts sowohl an Matisse' „La pudeur“ (1906) als auch an Matisse' „Jules Romains“ (1904). Die Kopfneigung übernahm er von Erstgenannter, die Farblosigkeit oder eine Farbreduziertheit der klaren Lithographie.

Trotz der Einfachheit der Gesichtsdarstellungen büßen diese kaum an Charakter- oder Ausdruck ein. Möglicherweise ist gerade diese Einfachheit der Gestaltung der Grund ihrer Ausdruckstiefe. So bilden sie sowohl Assoziationsfreiraum für den Betrachter als auch ein Eigenleben in dem Maße, als dass Ersteres noch problemlos möglich ist, ohne dabei das Gefühl zu haben, dass es jedem Betrachter so ergeht wie einem selber. So gelingt es Bigelli dem Betrachter Projektionsmöglichkeiten bzw. Freiräume zu schaffen und zu lassen, um eigene Erfahrungen bei der Auseinandersetzung mit dem Bild miteinfließen zu lassen.

Zeitgleich schafft er es, ein Gefühl der Privatheit und Individualität zu vermitteln, sodass das einzelne Gemälde wie für den einzelnen Betrachter gemacht scheint.¹⁷¹

In Bezug auf den interpretierten Blutfluss in Bigellis Ore Blu gibt es eine auffällige Ähnlichkeit zu einer Darstellung in Matisse' „Le Bonheure de vivre“. Letzteres kann als Programmbild der Fauves beschrieben werden, da in ihm offenbar wird, dass hier eine Welt geschaffen wird, „deren umfassende Harmonie jedes Sehnen und jedes Verlangen auffängt“ anstatt in expressionistischer Manier „individuelle Sehnsüchte oder individuelles Liebesverlangen auszudrücken“. Damit ist das Bild in seinem absoluten Sein begriffen, statt nur als Ausdruck für etwas zu stehen. Mit der Zitation des Gemäldes geht schließlich ein ähnlicher Anspruch Bigellis einher. Bei Matisse sind am unteren rechten Bildrand zwei Liebende abgebildet, die sich in einer innigen Umarmung befinden und somit das verbildlichen, was Bigelli in seiner Bildumsetzung sieht: „an uninterrupted hug“. Ob folglich die Formähnlichkeit von dem Blutfluss in Ore Blu und den Schambereich bedeckenden Tuch in „Le Bonheure de vivre“ rein zufällig ist, bleibt fraglich. Man kann davon ausgehen, dass Bigelli dieses Gemälde von Matisse bekannt gewesen ist. Der Bezug zu Selbigem passt aufgrund der Thematik optimal. Außerdem bekennt sich Bigelli offen zu Matisse als „Lehrer“, der ihn in die Welt der Farben entführte und ihm so zu seinem persönlichen Befreiungsschlag verhalf.

¹⁷¹ Während eines Besuchs bei Herrn Bigelli durch Frau Prof. Dr. Ströter-Bender mit ihren Studentinnen geschah ebendies. Die Studentinnen fanden sich in den Bildern wieder und assoziierten sich so stark mit jenen, als dass sie sich selbst dargestellt glaubten. (freie Wiedergabe des Telefonat-Ausschnittes vom 28.03.2018 um 9:30 Uhr).

Des Weiteren steht Bigelli nur umso mehr in der Tradition Matisse‘, denn schließlich ließ auch dieser zahlreiche Bildzitation in seine Werke miteinfließen. So schreibt der ehemalige Kurator des MOMA Lawrence Gowing:

“The sensations that were condensed in *Joy of Life* were at root experiences of art. The title forms another of Matisse's revealing mottoes, and an appropriate one: he looked to art for the undisturbed ideal bliss of living. All the material of the picture—the conventional arcadia, the juxtapositions of color, which were developed from his sketches, and the accented contour—came in one way or another out of other paintings.”¹⁷²

5.3. Der Titel

Abschließend soll es noch zu einer näheren Betrachtung des Titels kommen: *Ore blu*, meint blaue Stunde. Diese beschreibt die Zeit zwischen Sonnenuntergang und Einbruch der Dunkelheit, d.h. die Zeit Dämmerung, wenn der Himmel eine tiefblaue Färbung erreicht. Gottfried Benn hat eben dieser Tageszeit bereits ein eigenes Gedicht gewidmet, die einen ganz eigenen Zauber entfaltet. In seinem achtstrophigen Gedicht erzählt er von einer nächtlichen Liebe, die unter dem Deckmantel der hereinbrechenden Nacht gehalten werden soll. „Du bist so weich, du gibst von etwas Kunde,/ von einem Glück aus Sinken und Gefahr/ in einer blauen, dunkelblauen Stunde/ und wenn sie ging, weiß keiner, ob sie war.“¹⁷³ Benn betont an dieser Stelle die fast mystische Stimmung, die sich aus diesem Naturschauspiel ergibt. Sie ist im Werden schon fast wieder vergangen und weicht einer schwebenden Erinnerung, die Ewigkeit zu werden verspricht, ebenso wie die Weiten des Himmels Unendlichkeit prophezeien.

Damit zeigt sich auch bei diesem Gemälde sein „sprechender Titel“. Hier ist, genauso wie bei Benn, eine Liebesnacht dargestellt, welche ein Stadium verschiedener Metamorphosen durchläuft. Diese Simultanität der Abläufe findet in nur einem Bild seine Abbildung. Wobei hier Werden, Vergehen und Entstehen kaum deutlich voneinander getrennt werden können, ebenso wie die blaue Stunde nie exakt und absolut erfasst werden kann, da sie im Moment des Werdens schon fast wieder im Vergehen ist. *Ore blu* beschreibt damit die Flüchtigkeit des Moments, der aber trotz der Kürze intensiv empfunden und erinnert werden kann.

¹⁷² Gowing (1966), S. 10.

¹⁷³ Benn, Gottfried: *Blaue Stunde* (1950).

6. Am Morgen 2013

Das Gemälde „Am Morgen“, erstellt im Jahr 2013, hat eine Größe von 100x100cm und beschreibt ein Acrylwerk auf Leinwand.

Es zeigt eine ins Zentrum des Bildes gesetzte Mutter in einem Haus oder einer Wohnung, mit einem an die Brust angelegten Kind.

Mutter und Kind befinden sich anscheinend in einem Haus oder einer Wohnung, wobei sie vor einer schlammgrünen Wand stehen, die ein kleiner Spiegel im oberen linken Bereich ziert. In diesem spiegelt sich eine grün-gestreifte Tapete, vor der wiederum ein rosa-anmutendes Sideboard steht, auf welches eine blaue Vase mit Blumen, auch in rosa, dekoriert wurde. Direkt unter dem Spiegel befinden sich eine blumig-verzierte, weiße Stumpenkerze nebst fliederfarbener Vase. Beide sind auf einem an der Wand hängenden Holzregal positioniert, unter dem sich zwei weiße, blau-bemalte Fliesen mit Puttendarstellung befinden. Von diesen Dekorationen aus betrachtet befindet sich die Mutter rechts, stehend mit offenem Morgenmantel in hellgelb, der mit großen blauen Blüten und deren grünen Blättern bedruckt ist. Weiter rechts von ihr breitet sich schließlich der Wohnbereich aus. Rotbräunliche, rechteckige Fliesen führen zu zwei Treppenstufen. Ob diese Mittelebene ebenfalls mit den Fliesen ausgelegt ist oder ob sich hier nun Holzplanken in einem ähnlichen Farbton ausbreiten ist ungewiss. Am Ende des Raumes befindet sich ein bodentiefes Fenster, welches den Blick auf einen kleinen Balkon mit einfacher Balustrade und den ungetrübten hellblauen Himmel frei gibt. Hier, fast in der rechten Ecke sitzend, sieht man eine von der Sonne angestrahlte Katze, die sich scheinbar ihrer Morgenwäsche widmet und die Pfoten vor der rosa Wand leckt.

Die Farben sind eher im Bereich des Pastelligen anzuordnen, womit ihnen eine gewisse Weichheit eingeschrieben ist, die gut zu der morgendlichen Szenerie passt. Dominiert wird der linke Bildbereich von der Farbe der schlammgrünen Wand, die jedoch durch den hellgelben Morgenmantel mit den blauen Blüten aufgefrischt wird. Hierzu trägt außerdem die warm schimmernde Hautfarbe der Mutter und des Babys bei. Ihre Körperfarben harmonieren mit dem sich rechts von ihnen ausbreitenden Raum in rosa, welchem ebenfalls ein morgendlicher Schimmer innewohnt. Die blaue Farbe der Blüten des Morgenmantels findet sich im Himmel wieder, der durch das bodentiefe Fenster erblickt werden kann. Folgerichtig ergibt sich ein farblicher Dialog von Vorder- und Hintergrund.

Auch das rot-braun des Fußbodens wird dabei im Spiegelrahmen wieder aufgegriffen, ebenso wie das rosa der Wand im sich spiegelnden Sideboard.

Die Mutter und das Kind liegen im Goldenen Schnitt und stehen damit auch im Fokus des Betrachters. Die Katze liegt, ebenso wie das Baby, auf der Mittelsenkrechten. Die Köpfe der beiden befinden sich auf derselben Höhe, sodass der Betrachter auch der Katze schnell gewahr wird. Die Mittelsenkrechte teilt zusätzlich den rechten Bildteil in den Teil der belebten Dinge und den linken in den eher unbelebten Bildteil, da das Gesicht der Mutter und des Babys zusammen mit der Katze komplett in den rechten Bildteil fallen. Die linke Bildhälfte versammelt damit ausschließlich unbelebte Dinge, Dinge der wohnlichen Dekoration, wohingegen sich im rechten Bildteil das Leben frei entfalten kann, da sich hier sonst keinerlei Dekoration befindet. Damit dient der linke Bildteil eher einer Zustandsbeschreibung, auf welcher Assoziationsobjekte zur Imagination des Lebens der kleinen Familie versammelt sind, über deren Leben hinausweisen, -und dem Betrachter Anknüpfungspunkte desselbigen ermöglichen.

6.1. Das Bild als Ausgangspunkt typischer Motive

In diesem Gemälde befinden sich drei Dinge, die auch in Bigellis Gesamtwerk immer wiederkehren: das Dekorativ-Ornamentale, die Katzenfigur sowie die Frauen- bzw. Mutterdarstellung, weshalb sie an dieser Stelle näher betrachtet werden sollen. Außerdem wird hier zusätzlich ein biographischer Einfluss Bigellis offensichtlich, da er hier die für Portugal typischen Fliesen, die sogenannten Azulejos abbildet, was an seine Zeit in Lissabon erinnert.

6.1.1. Das Dekorative

Das dekorative Element geht in der Kunstwelt allzu häufig mit einer Abwertung desselbigen einher und wird als Kitsch deklassiert. Das Dekorative sei wider die Kunst. Dabei lässt gerade die Dekoration in diesem Fall Rückschlüsse auf Eckdaten des Lebens der dargestellten Personen zu und bietet dem Betrachter damit Assoziationspunkte zur weitergehenden Imagination, sodass der Rezipient mit dem Bild in einen mühelosen Dialog treten kann. Das Dekorative ermöglicht seinen Blick über das Bild hinaus. Deshalb sieht Bigelli hier auch ein klassisches Missverständnis in Bezug auf das Dekorative. Er bezieht sich in diesem Zusammenhang auf Matisse und erzählt folgendes:

Bei einem Gemälde, z.B. der Abbildung eines Beetes, ist ein Detail wie eine Rose das weiterführende Objekt zu etwas Größerem. Folglich ist das Dekorative nicht nur Selbstzweck, sondern hat eine weiterführende, über das Bild hinausweisende Funktion, wirkt verbindend in dem Sinne, als dass es das Dargestellte und die Lebenswelt des Betrachters miteinander verknüpft. Mithilfe dekorativer Elemente kann der Blick des Betrachters geöffnet werden, sodass in der Betrachtung etwas scheinbar Neues entsteht. Ebendas gelingt Bigelli mit seinem Werk „Am Morgen“. Der Blick wird durch das ornamentale-dekorative Element geführt, gestützt durch die Farbverwendung. In dieser Blickbewegung wird schließlich auch das Innehalten mitgedacht, in diesem Fall unterstützt durch die Flächigkeit. Die Flächigkeit lässt den Betrachterblick über die Wände schweifen bis zu dem bodentiefen Fenster im rechten Bildteil. Hier wird der Blick gefangen gehalten. Der Blick ruht auf dem sich vor ihm aufspannenden blauen Himmel und animiert ihn dazu, diese Wohnung in seiner Imagination zu verorten. Ihm mag sich bei der Imagination vor dem Fenster eine Strandpromenade zeigen, auf der bereits einige Menschen ihrer Wege gehen, vielleicht liegt diese Wohnung oder dieses Haus aber auch in einem Dorf, durch das sich schmale Gassen schlängeln, die am Morgen noch menschenleer und verschlafen scheinen. So wird der Betrachter an dieser Stelle indirekt dazu animiert, über die Bildfläche hinaus zu imaginieren, seiner Fantasie freien Raum zu lassen, die dargestellten Räumlichkeiten zu verlassen und Raum für die eigenen Assoziationen zu entfalten, die jedoch immer wieder zu ihrem Ausgangspunkt voll Ruhe und Harmonie zurückführen. Es beschreibt leichte Wogen des Miterlebens, geleitet durch Rankenornamente auf der Kerze, die ornamentale Darstellung auf den Kacheln sowie die scheinbar leicht wogenden Blumendrucke auf dem Morgenmantel. Alles hier wogt und schwingt in behutsamer Harmonie, gleich einer kühlen Morgenbrise am Meer.

6.1.2. Die Katze

Die Katzendarstellung im Bild befindet sich, betrachtet man den historischen Kontext, in guter Gesellschaft. Schließlich stellt sie nicht nur Doppeldeutigkeiten dar, sondern scheint der Inbegriff des Oszillierens zwischen zwei sich entgegengesetzten Polen. Dieser Umstand benötigt einer näheren Betrachtung:

Hengerer beschreibt in seinem Buch „Die Katze in der frühen Neuzeit“, dass sich bereits Ludwig der XIV mit Katzen umgab und ihnen einen Platz auf einem Stuhl, der zusätzlich

mit einem Kissen versehen war, zugestand. Dieses war dem Umstand geschuldet, „dass das Tier ein besonders edles und kostbares, also ein Repräsentations- und Schaustück war.“¹⁷⁴ In Teilen Europas wurde die Katze schließlich als Hochzeitsgeschenk überreicht, da sie als Amulett in Liebes- und Eheangelegenheiten galt, aber auch als Orakel für den Verlauf der Ehe. Der Katzenglauben ging in diesen Dingen z.T. so weit, dass in einem Arzneibuch des 15. Jahrhunderts der Rat gegeben wird, bei nachlassender Zeugungskraft bestimmte Katzen zu verzehren.¹⁷⁵

„Der Eintrag "Katze" im "Grossen vollständigen Universallexikon" von 1732-1754 hebt den Gegensatz zwischen leichter Zähmbarkeit und Falschheit und Tücke der Tiere hervor. Sie seien nützlich, weil sie Ratten und Mäuse fräßen. Weil sie hitziger Natur seien, sei ihr Fett als Medikament besonders gut. Ihre Haare aber seien schädlich, besonders für sehr kleine Kinder.“¹⁷⁶

Daneben galt die Katze außerdem als teuflisch, weshalb sie auf vielen Gemälden keinen Platz neben der Madonna fand. Dort, wo sie aber neben Maria oder Jesus dargestellt wird, ist sie Zeichen des bevorstehenden Todes Christi oder deutet bei „Darstellungen des letzten Abendmahls auf das kommende Unheil, Untreue und Verrat hin[...].“¹⁷⁷ Bei den Ägyptern schließlich wird aus den Hieroglyphen des 16. Jahrhunderts ersichtlich, dass diese „die Katze als Zeichen für den sich immer erneuernden - unsterblichen - Mond identifizierte[n]“¹⁷⁸

In der frühen Neuzeit verwandte man die Katzendarstellung dann für das Symbol der sexuellen Ausschweifungen, d.h. die Illegitimität der sexuellen Beziehungen, womit sie den Inbegriff des Lasters verkörperte. Demgegenüber stand der Hund als Zeichen von Treue, Loyalität und Tugend – auch in sexuellen Angelegenheiten. Dies galt so auch noch im 18. Jahrhundert, wobei der Hund auch z. T. als leeres Symbol auftreten konnte und dem verwerflichen außerehelichen Beischlaf ruhig beiwohnte.¹⁷⁹ Alles in allem verkehrte man die Negativkonnotation der Katze jedoch im 18. Jahrhundert in ihr Gegenteil.

„Trotz aller Ambivalenz [war die Katze] längst positiv konnotiert, als Mäusefänger, als ‚Bild strenger Obrigkeit‘ (Zedler), für Protestanten zudem in diesem Sinne geadelt durch Luther: ‚der catzen spiel ist der meuse tod‘. Der frühneuzeitliche Begriff "Maushund" macht diese Konzeption des Sozialen besonders deutlich.“¹⁸⁰

¹⁷⁴ Hengerer (2007), S. 59.

¹⁷⁵ Vgl. Hengerer (2007), S. 65.

¹⁷⁶ Hengerer (2007), S. 66.

¹⁷⁷ Hengerer (2007), S. 68.

¹⁷⁸ Hengerer (2007), S. 68.

¹⁷⁹ Vgl. Hengerer (2007), S. 72f.

¹⁸⁰ Hengerer (2007), S. 86f.

Schlussendlich ist die Katze immer noch, wenn auch domestiziert, eine Raubkatze. Sie scheint unabhängiger als der Hund, strahlt eine Hoheit aus wie ihre ‚Vorfahren‘ und scheint in manchem Augenblick dann doch zum „Schoßhund“ zu werden. D.h. sowohl in ihrer Symbolik als auch in ihrer Art ist die Katze immer noch ein Mysterium und in Ambivalenz begriffen, was vor allem Künstler zu begeistern und faszinieren scheint.

So brachte Alison Nastasi 2015 den Bildband „Artists and their cats“ heraus. Der Bildband zeigt 50 Künstler mit ihren Katzen, der um kleine Textteile ergänzt ist. Dabei finden sich neben Pablo Picasso auch Andy Warhol, Matisse und Weitere mit ihren vierbeinigen Musen abgebildet. Jones bringt die Katzenfaszination der Künstler in seinem Artikel für den Guardian, aufgrund der Bucherscheiung von Nastasi, folgendermaßen auf den Punkt:

Undoubtedly, artists are fascinated by the sleekest of furry pets. Cats are so enigmatic, poised between the domestic world and their nocturnal realm of wild prowls and hunts. They resemble their dangerous big cat relatives, behaviourally and visually, much more than most dogs resemble their ancestral wolf. Yet their mysterious ambiguity – cuddly pet or nighttime killer? – makes them far more complex figures in art than these softhearted pictures of artists cuddling their kitties might suggest. In ancient Egypt, the cat was divine, a messenger not just between the home and the wild, but the earthly and the supernatural.¹⁸¹

¹⁸¹ Jones (2015).

6.1.3. Die Katzendarstellung im Gemälde „Am Morgen“

Die Komplexität der Bedeutungsreichweite der Katzendarstellung eröffnet bei der Betrachtung des Bildes „Am Morgen“ ganz neue Interpretationsweiten. Durch die Positionierung und Inszenierung der Katzenfigur im Bild ist es dem Maler möglich,



Abbildung 17: Paolo Bigelli: Am Morgen (2013)

Bildaussagen in das komplette Gegenteil zu verkehren oder Bildaussagen nachhaltig zu stützen und über die Bildgrenzen hinauzuweisen, womit die Katze einmal mehr Faszination – sowohl als Lebewesen als auch als Bildobjekt – im Vergleich zum Hund erweckt.

Die Katze ist in dem Gemälde „Am Morgen“ am rechten Bildrand vor einer sich rosa ausbreitenden Wandfläche platziert. Frontal vor der Katze

erstreckt sich ein großzügiges, bodentiefes Fenster. Sie scheint sich ihrer morgendlichen Hygiene zu widmen und wird dabei von der Sonne angestrahlt. Sowohl die rechte Bildhälfte – isoliert betrachtet – als auch das Gesamtbildnis strahlen eine tiefzufriedene, harmonievollere Ruhe aus. Es gleicht einem stillen Morgen, wie der Bildtitel es bereits vorgibt, in Einklang geboren. Infolgedessen passt die anfangs erläuterte Symbolik der Katze als Amulett in Ehe- und Liebesangelegenheiten. Außerdem gelten die Vierbeiner als Fruchtbarkeitssymbol, was zum einem dem Umstand geschuldet sein mag, dass sie selbst besonders fruchtbar sind und in einem Wurf Katzenbabies verschiedener Väter austragen können¹⁸², zum Anderen sind sie der Katzengöttin Bastet zugehörig, einer Gottheit der alten ägyptischen Mythologie, Tochter des Sonnengottes Re.

Bastet verkörpert in Form einer Katze sowohl die Beschützerin der Schwangeren als auch das Symbol der Fruchtbarkeit. Damit verkörpern Katzen

¹⁸² Vgl. Schindler (2009), S. 3.

die häuslichen Tugenden Fruchtbarkeit, Schönheit und Liebe, genauso, wie sie Sinnbild für den Teil der menschlichen Seele sind, der mit der unzählbaren Natur in Verbindung steht. Sie vereinen das Schöpferische und das Zerstörerische und symbolisieren damit das allumfassende Göttliche. Diesen Symbolcharakter hat sonst nur noch der Ouroboros, die Schlange, die sich in den Schwanz beißt, was die Vollkommenheit, das Urmeer, den Kosmos, den Kreislauf von Leben und Tod symbolisiert. Und tatsächlich findet sich dieses Symbol wieder in dem Bild der zusammengerollten Katze.¹⁸³

Somit findet sich die Katze auf diesem Bild eindeutig in ihrer positiven Auslegung dargestellt. Durch die Kopfneigung zu ihren Pfoten hin entsteht eine Verbindung zu der Frau mit ihrem Baby auf dem Arm. Dieses stillt sie, nahezu mit einem Bewusstsein des eigenen Behütet-Seins durch die Anwesenheit der Katze andererseits durch die eigene verantwortungsvolle Aufgabe des Behütens durch das nun eigene Dasein als Mutter. Die Verbindung zwischen der Mutter und der Katze wird dadurch noch verstärkt, dass der Arm, mit dem sie ihr Kind hält, der Neigung des Katzenkörpers ähnelt und diesem nahezu konform ist. Dieser Eindruck wird durch die Verwendung eines ähnlichen Grautons im Schattenwurf von Mutter und Kind noch gesteigert. Die Symbolhaftigkeit der Katze in Bezug auf lasterhafte Sexualität und Vergnügen findet keinerlei Umsetzung.

6.1.4. Mutter- bzw. Madonnendarstellung im Gemälde „Am Morgen“

In Bigellis Bild „Am Morgen“ steht die Mutterschaft und Geborgenheit in harmonievoller Vereinigung im Vordergrund. Sie scheint nahezu religiöse Züge anzunehmen. In ihrem Schattenwurf gleicht die Mutter einer abstrahierten Madonnen-Figur. Bei der Betrachtung verschiedener Madonnenfiguren mit Kind ist eine ähnliche Haltung und Umsetzung der Madonna mit Kind zu verzeichnen. Der gesenkte Blick der Maria auf ihr Kind, dieses behutsam in ihren Armen liegend, entspricht beinahe exakt der Szenerie Bigellis. Zwar ist die Madonna in einem religiösen Zusammenhang nie stillend dargestellt, dadurch aber, dass Bigelli seine Madonna oder eben die Mutter genauso darstellt, säkularisiert er das an sich religiöse Motiv. Zeitgleich zeigt er aber die Einzigartigkeit und das nahezu transzendental anmutende Moment der Mutter-Kind Beziehung, welche insbesondere im Moment der Geburt als so wundersam und wunderbar, fast überirdisch erfahren wird. Damit gelingt es Bigelli in seiner Darstellung das Moment des Wunders nachklingen zu lassen.

¹⁸³ Schindler (2009), S. 3.

Im persönlichen Interview stellt Bigelli schließlich nochmal heraus, dass er nicht das Ziel verfolge, religiöse Inhalte wiederzugeben. Er selbst erfahre die Welt als nicht religiös aufgeladen, sondern eben als weltlich, weshalb er auch in der Madonnen-Darstellung das Bild einer Mutter mit ihrem Kind sehe und nicht den Inbegriff der Religiosität.

Außerdem relevant in diesem Zusammenhang mag Bigellis Beschäftigung mit alten Porzellanfigurinen sein. Letztere findet er auf kleineren Floh- oder Antikmärkten. Dabei greift er gerne zu jenen, die schon leicht beschädigt sind, um sie zu Hause wieder zu einem Ganzen zu fügen. Die Faszination dieser Figurinen speist sich aus ihrer bereits vergangenen Geschichte, ihrer nostalgischen Aura und den damit einhergehenden Fragen nach ihrer Herkunft und dem Grund ihrer Entstehung. Deshalb liegt die Vermutung nahe, dass Bigelli in diesem Fall eine Porzellanfigur als Gestaltungsvorbild hatte, welche er nun in seinen eigens kreierten Kontext setzt und ihr damit ein kleines Denkmal mit Geschichte setzt.

Damit steht Bigelli erneut in enger Verbundenheit mit Matisse. In Bezug auf seinen Bildaufbau und die sich bei ihm im Fokus befindliche Figur schreibt Matisse:

„>>Meine Modelle sind menschliche Figuren und nicht einfach Statisten in einem Interieur. Sie sind das Hauptthema meiner Arbeit...Ihre Formen sind nicht vollkommen, sie sind aber immer expressiv. Das gefühlsmäßige Interesse, das sie in mir wecken, wird an der Darstellung ihres Körpers nicht besonders sichtbar, oft aber verrät es sich in Linien oder besonderen Valeurs, die auf die ganze Leinwand oder auf das ganze Blatt verteilt und gleichsam die orchestrale oder architektonische Erweiterung des Themas sind.<<“¹⁸⁴

Auch bei Bigelli sind die Figuren und der Ausdruck des Gefühls das Hauptthema seiner Arbeit, wobei er zusätzlich – entgegen Matisse Aussage – auch die Körperdarstellungen mit Lebendigkeit in Anbetracht des Ausdrucks versieht. Die Farben finden hierbei jedoch nicht weniger Beachtung, ihnen wird vielmehr ebensoviel Beachtung und Wichtigkeit entgegengebracht, wie es bei Matisse der Fall ist.

Durch die Beschäftigung mit kleinen Porzellanfigurinen, denen bereits ein eigener gefühlsmäßiger Ausdruck inhärent ist, im Falle von Madonnenfiguren¹⁸⁵ zumeist jener der Kontemplation, gelingt es Bigelli, diesen noch in seinen eigenen Umsetzungen zu steigern. Bei „Am Morgen“ wird dem Betrachter diese Ausdruckssteigerung der Figur dadurch gewahr, dass ihm bei der Betrachtung eine innere Ruhe widerfährt, derer man sich zumeist nur bewusst wird, wenn man meditiert oder eine Kirche, also einen Ort der

¹⁸⁴ Essers (2002), S. 34.

Stille und Ruhe betritt. Das Gesicht der Mutter ist voller Anmut, Liebe und Ruhe, die sich sogleich auf den Betrachter übertragen. Sie scheint in einem Zustand zwischen überirdischem und irdischem Dasein begriffen zu sein. Transzendentes und Weltliches scheinen hier untrennbar miteinander verbunden.

Die weiteren vorfindlichen Objekte auf Bigellis Gemälde „Der Morgen“, wie Vase, Kerze und Blumenstrauß, sind zusätzliche Attribute, die auf eine blühende, harmonische Beziehung hinweisen. Sie stehen als Stellvertreter für Eigenschaften wie sich kümmern, häuslich und behütend. Die zwei Azulejos, angebracht unter dem Regal, scheinen diese Annahme im wahrsten Sinne des Wortes zu unterstützen.

6.1.5. Azulejos

Azulejos sind die für Portugal typischen Fliesen mit blauer Malerei. Sie finden sich in Portugal an sowie in zahlreichen Kirchen, an öffentlichen Gebäuden, an Häusern – fast überall im Land, sowohl als einzelne Kunstfliese als auch als sich über großflächige Fassaden-spannendes Mosaik. „Der Name Azulejo stammt vom Arabischen *al zulaij*, wo es so viel wie kleiner, polierter Stein heißt. Auch die Farbe Blau hat ihren portugiesischen Namen („Azul“) aus dem Arabischen.“¹⁸⁶ Demzufolge wurde diese Handwerkskunst von den arabischen Völkern wie den Mauren, die u.a. Teile Spaniens und Portugals ab 711 besetzten, hierher gebracht.¹⁸⁷

6.1.6. Azulejos in dem Gemälde „Am Morgen“

Die Azulejos im Gemälde „Am Morgen“ zeigen zwei Engel, die heilsbringend und beschützend wirken und können entweder als Standortsbeschreibung dienen, d.h. die Lokalisierung der Wohnung oder des Hauses in Portugal vornehmen, oder mögen als ein Erinnerungsstück eines Urlaubes in jenem Land dienen. Der Fliesenschmuck an der Santa Catarina Kapelle in Porto zeigt eine detailreichere Ausführung dieser Fliesen, die bei Bigelli ihre Andeutung finden. Ihnen wurde aber mit dem Gemälde „Azulejos“ aus 2013 ein eigenes Denkmal gesetzt, welches sich nun hier in ausschnittthafter Form repetiert findet. Die Ornamentik auf den Fliesen ist reduziert und zurückgenommen, findet sich als

¹⁸⁶ Paulus (2015), S. 117.

¹⁸⁷ Vgl. Paulus (2015), S. 117.

Dekoration in Blütenform aber zusätzlich auf dem Morgenmantel der Mutter, der



Stumpfenkerze, sowie in ganz reduzierter Art in der Spiegelung der Tapete der gegenüberliegenden Wand wieder. Verbunden mit den verwandten Blautönen, ermöglicht es dem Betrachter des Bildes, ein fließendes Betrachten des Bildgeschehens, da es den Blick zu lenken scheint. Von dem Fenster, über die gespiegelte Vase hin zum Morgenmantel und von dort aus zu den portugiesischen Fliesen oder vice versa. Sowohl die Farbwahl als auch die dekorativen Elemente dienen dazu, den Blick im Fluss zu halten und eine lebendige Betrachtung zu ermöglichen. Des Weiteren wirken die vegetativen Ornamente nicht nur dekorativ,

Abbildung 18: Paolo Bigelli: Azulejos (2013)

sondern unterstützen außerdem eine Assoziation mit Lebendigkeit, Verwurzelung, Natürlichkeit bzw. Naturverbundenheit, wie sie sich – umgesetzt in dem frischen Blumenstrauß – wiederfindet. Für Matisse war der „Ausdruck [...] ein und dasselbe wie Dekoration“¹⁸⁸, womit die Dekoration im Dienste des Ausdrucks stand und so folglich auch bei Bigelli, wie hier ersichtlich, seine Umsetzung findet. Der Eindruck des lebendigen, harmonievollen Flusses wäre ohne die dekorativen Elemente im Bild nicht gegeben, sodass der Verzicht auf jene auf Kosten des Ausdrucks gegangen wäre.

¹⁸⁸ Gowing (1997), S. 12.

6.2. Zyklen aus Bigellis Gesamtwerk

Während bei dem Gemälde „Imum“ bereits eine zyklenhafte Betrachtung des Gesamtwerkes stattgefunden hat, welche sich vorrangig auf die griechische Mythologie stützte, wird mit dem Bild „Am Morgen“ ein welt- bzw. alltagsbezogener Zyklus eröffnet. Schließlich finden sich zahlreiche Mutter-Kind Darstellungen in Bigellis Oeuvre. Während es in den früheren Jahren eher zu abstrakteren Umsetzungen dieser Szene kam, verschärften sich im Verlauf der Jahre die Konturen. Hier wurden immer mehr dekorative Elemente wie Blumenranken ins Bild gesetzt, die für eine auratische Aufladung der Bilder sorgten, um eine harmonische, nahezu liebevolle Stimmung zu erzeugen und zu befördern.



Abbildung 19: Paolo Bigelli: Sommer Mutter (2006), Figur mit Kind (2006), Die erste Liebe (2011).

Diesen Bildern thematisch vorgelagert ist zum Beispiel das Bild „Liebe im Innern“ aus dem Jahr 2009.



Abbildung 20: Paolo Bigelli: *Liebe im Innern* (2009)

Hier tritt das Ornament verstärkt in den Vordergrund und rahmt das Bild der zwei Liebenden ein. Darstellung findet der Liebesakt, weshalb das Gemälde vorrangig in lieblichen rot-rosa Tönen gehalten ist. Das Ornament wirkt dabei einrahmend und einhüllend-behütend zugleich. Es gibt den Betrachterblick frei, lenkt ihn auf das sich liebende Pärchen, hält ihn aber gleichzeitig zurück, da das Auge dem verspielten Ornament folgen zu wollen scheint. Die Blicke der Liebenden sind dabei vom Betrachter abgewandt, sodass die Szenerie noch intimer, und das Pärchen wie in sich versunken scheint. Ihre Positionierung auf einer fensterbankähnlichen Vorrichtung und der Blick in eine wellige, pastellige

Landschaft lassen die Wirkung des Gemäldes zum einen in eine unendliche Flächigkeit exponieren und heben damit die räumliche Wirkung auf, zum anderen ergibt sich durch die Schattierungen der Körper eine Räumlichkeit, die sich je nach Betrachtung flächig zu verschieben scheint. Diese Technik scheint Bigelli von Matisse adaptiert zu haben: „Das Changieren von bildbestimmenden Flächen – zwischen Ebene und räumlicher Tiefe – hat Matisse als eine wiederkehrende Strategie ausgebildet [...]“¹⁸⁹.

¹⁸⁹ Boehm (2005), S. 281.



Abbildung 21: Paolo Bigelli: Lullaby (2016)

Bei einer Platzierung der Gemälde „Liebe im Innern“ und „Am Morgen“ nebeneinander, referieren jene aufeinander, wobei diese Referenz durch einen sich ergebenden Komplementärkontrast von grün/rot sowie in abgeschwächter Form gelb/violett und in der schwächsten Form blau/orange hervorgerufen, erzeugt

und schlussendlich gesteigert wird. Das heißt, dem Betrachter wird das Resultat der innigen Liebe offenbart, die in seliger Mutterschaft zu gipfeln scheint. Die Abbildung der Mutterschaft findet zusätzlich noch Darstellungen in einer Art Zustandsbeschreibungen derselbigen. Beispielhaft seien hier das Werk „Lullaby“ (2016) und „Schlafloses Wiegenlied“ (2010) erwähnt. Erstgenanntes entspringt der Farbigkeit der „Liebe im Innern“, sieht sich jedoch stark ins Pink gesteigert, wohingegen die Farbigkeit der Figuren sich in ihrer Nichtfarbigkeit darbieten. Deshalb wirkt das Gemälde wie eine Erinnerung, bei der jedoch die Gefühle lebendig geblieben – und nie vergangen sind.

Bei Bigelli kommt es mitunter vor, dass wenn dargestellte Personen auf den Bildern in Grauabstufungen bebildert werden, jenen ein persönliches Foto und damit individuelle Erinnerungen zugrunde liegen. Sie sind also häufig dem Familien- oder Freundeskreis nachempfunden, haben also eine autobiographische Komponente.

Bei dem Werk „Lullaby“ fließen kräftige, pink und rosé Farben über die Leinwand, erinnern an übereinanderliegende Stoffe oder Decken, die teilweise gespickt sind mit abstrahierten Blumendarstellungen. Diese erinnern an Matisse Tapetenmuster, die seine Bilder zwischen zweiter und dritter Dimension haben oszillieren lassen. In diesem Fall geschieht etwas Ähnliches. Diese abstrahierten Blumen gleichen Seerosen, verleihen dem Bildwerk damit einen zusätzlichen Fluss, welcher Mutter und Kind in einen See der weichen Stoffe tauchen lässt. Ebenso wie bei Matisse verliert sich das Bild zeitgleich in der zweiten und dritten Dimension und lässt das Auge des Betrachters den Bildraum intensiv erforschen. Dabei scheint es als vermöge die Erinnerung gelebte Gefühle wieder lebendig werden zu lassen, die hier ihre Darstellung finden.

Sowohl die Nacktheit der Frau als auch das schlafende Baby verkörpern in diesem Zusammenhang Verletzlichkeit und Intimität. Sie befinden sich aber in einer geschützten Atmosphäre, in diesem Fall verkörpert durch das sie anscheinend umarmende Ornament, welches in seiner Weichheit und in seinen Wogen an nichts Böses denken lässt. Die Lieblichkeit der Situation präsentiert sich überdies in dem Erröten der Mutter. Jenes Erröten der Mutter entspricht der Farbigkeit der Blüten und kreiert damit ein verbindendes Element, das die beschützende Rolle der Mutter nochmals unterstreicht.



In Bezug auf das Bildsujet steht die Zustandsbeschreibung des „Schlaflosen Wiegenlieds“ in starkem Kontrast zum Werk „Lullaby“. Ersteres bildet aber durch die Bildthematik und den direkten Gegensatz auch ein Pendant. Die Farben beim „Schlaflosen Wiegenlied“ sind eher zurückgenommen, beschreiben beruhigende Pastelltöne. Sie wirken demzufolge wie eine Ablendung oder Abschwächung eines dargestellten Geschehnisses, stehen in

Abbildung 22: Paolo Bigelli: *Schlafloses Wiegenlied* (2010) diesem Fall aber in krassem Kontrast zu der scheinbar lauten Bildthematik; schließlich wird bei einem schreienden Baby eher mit kreischenden Farben gerechnet, welche die Lautstärke mittels Farbtintensität darstellen.

Bigelli hingegen wählt seichte Pastelltöne zur Darstellung der Schlaflosigkeit des Babys. Sie kreieren eine grundsätzliche Harmonie und Ruhe, die jedoch zum Einen durch den Gesichtsausdruck der Mutter und ihrer Arm- und Handposition durchbrochen wird, zum Anderen durch die anscheinend strampelnde und schreiende Haltung des Kindes. Die Handbewegung der Mutter wirkt außerdem wie ein Haareräufeln mit einem verbundenen Hoffnungsseufzer nach Beruhigung des Kindes.

Der hügelige, wellige Hintergrund, vor dem die Mutter mit ihrem Kind platziert wird, an eine Wüste erinnernd und damit in Einsamkeit gesetzt, scheint Schallwellen der

Schreie darzustellen, wobei Letztere ihre lautmalerische Umsetzung zusätzlich durch zwei weiße Gänse, im Hintergrund rechts von Mutter und Kind gesetzt, finden. Diese an Onomatopoesie erinnernde, malerische Umsetzung erzeugt Schwingungen, die in die Unendlichkeit reichen, d.h. sich unendlich, auch über den Bildrand hinaus, ausweiten und das trotz sich zurücknehmender, abgetönter und damit leiser Farbigkeit. Dieser Kontrast bedingt sich durch die basale Liebe der Mutter zu ihrem Kind. Sie erträgt die Schreie des Babys, da sie sich seiner Unzulänglichkeit bewusst ist, da dieser kleine Mensch aus ihr selbst entsprungen ist und erst lernen muss, sich in der Umgebung, in der für ihn neuen Welt, zurechtzufinden. Es ist der Schrei nach der Mutter, der Schutzbefohlenen, von deren Trennung es sich bedroht fühlt. Er ist Ausdruck der „Suche nach der Versöhnung von Selbst und der Welt, [welche] die größte Sehnsucht im ganzen Leben zu sein [scheint].“¹⁹⁰ Schließlich entwickelt sich nach der Geburt die langsame Abnabelung von der ursprünglichen „Nur-guten-Mutter“, die als Teil des Selbst existiert[e]“¹⁹¹. Dabei ergibt sich die Abnabelung des Kindes von der Mutter durch ein sich entwickelndes Unverständnis auf Seiten des Kindes gegenüber der Mutter. So beginnt das

„tragische Element der ästhetischen Erfahrung [...], wenn das Baby die Bedeutung des Verhaltens der Mutter nicht verstehen kann, wenn Brust und Glanz in ihren Augen erscheinen und verschwinden, wenn sich ihre Stimme von Dur zu Moll verändert. Das Baby nimmt wahr, dass die Mutter eine eigene innere Welt besitzt und es darum ringen muss, sie zu verstehen. Es muss ertragen mit einer ‚Wolke des Nicht-Wissens‘ zu leben.“¹⁹²

Die kontrastreiche Darstellung Bigellis, in diesem Fall nicht mittels Farben, sondern durch die Gegenüberstellung von einem unruhigen und tonal-lauten Bildsujets sowie ruhigen, pastelligen Farben, vermittelt diesen Naturzustand optimal, weil dieser Widerspruch kein einfacher Widerspruch an sich ist, sondern einen wie-auch-immer gearteten Ausgleich sucht, der für das bevorstehende Leben elementar ist. Die durch Bigelli inszenierte Bildgeschichte, befindlich zwischen Spannung und Harmonie, bezeugt damit jenen grundlegenden Naturzustand des Lebens besser, als Worte es je zu beschreiben vermögen. Es ist ein Gefühl des Zerrissen- und Zusammengesetzt-Werdens, was Zeit eines Lebens immer wieder austariert werden muss.

„Die Wahrnehmung von Kunst findet in einem zirkulären Prozess von ozeanisch-verschmelzendem Erleben und Loslösung und Denken statt. Diese Erfahrung ist aus Sicht der meisten Psychoanalytiker deshalb so intensiv und befriedigend, weil sie Erinnerungen berührt, die an die früheste Zeit im Leben mit der Mutter reichen, als die Wirklichkeit aus immer

¹⁹⁰ Dannecker (2017), S. 45.

¹⁹¹ Dannecker (2017), S. 45.

¹⁹² Dannecker (2017), S. 46.

wiederkehrenden Erlebnissen von Verlust und spannungserzeugender Abwesenheit und der Illusion wiederkehrender harmonischer Vereinigung und Entspannung bestand, und aus dem Wissen, dass diese Zustände simultan und genussvoll erlebt werden können. Wenn diese erste Mutter-Kind-Beziehung gelungen verläuft, führt sie zu dem Wunsch eines jeden Menschen, sein Leben lang die Magie dieser Momente vollkommener Harmonie zu erneuern und sie im ästhetischen Erleben für glückliche Augenblicke zurückzugewinnen. Ursprünge des künstlerischen Motors scheinen demzufolge in der frühen Lebenszeit zu liegen.“¹⁹³

Folglich ist die Dokumentation des Aufwachsens des Kindes seitens Bigellis nur konsequent. Dabei scheint das Kind ein Mädchen zu sein, da im Gegensatz zu Knaben zumeist Mädchendarstellungen den Weg in Bigellis Werke finden. Beispielhaft sind hier „Wärme“ (2011) und „Die Tochter der Keramiker“ (2012) zu nennen. Ersteres greift



Abbildung 23: Paolo Bigelli: Wärme (2011), Die Tochter der Keramiker (2012)

wieder die Thematik der Katze auf, welche hier sicherlich u.a. als Schutzsymbol zu begreifen ist. Außerdem unterstreicht sie Wärme und eine kuschelige Atmosphäre, die zusätzlich durch die Decke eine fast taktile Umsetzung findet; denn die Ornamente, die sich zum Teil überlappen, sorgen für eine Dichte, die keine Wärme entweichen lässt und



Abbildung 24: Paolo Bigelli: Am Morgen, Tochter der Keramiker

ergänzend durch die Verwendung der roten Farbe unterstrichen wird.

Während sich die Ornamentik in zahlreichen Mutter-Kind

Darstellungen wiederfindet und damit das verbindende Element im Zyklus darstellt, soll

¹⁹³ Dannecker (2017), S. 4.

ergänzend auch noch die „Tochter der Keramiker“ betrachtet werden, wobei hier das recht sparsam verwendete Ornament eher sekundär seine Betrachtung finden soll. Vielmehr ergibt sich ein interessanter Zusammenhang im Bildaufbau mit „Am Morgen“. Spiegelt man Ersteres horizontal wie unten ersichtlich, so ergibt sich hier ein nahezu identischer Bildaufbau. Dem Blick nach draußen wird durch die senkrechte Abtrennung – in beiden Fällen durch eine Wand – ein Drittel bzw. ein Viertel zugestanden. Dabei ist der Schwerpunkt des Detailreichtums bei „Der Morgen“ auf den Innenraum gelegt, wohingegen sich bei der „Keramikertochter“ die Fülle der Eindrücke und Details mit dem Blick nach draußen ergibt. Der Blick aus dem Fenster ist zur rechten Seite hin noch durch einen ornamentalen Vorhang begrenzt, der aber so eine Verbindung zwischen der äußeren Fülle und dem Innern entstehen lässt. Dabei „manifestiert sich [der Ausdruck] im Spannungszustand nicht einer einzelnen Figur und ihres Körpers, sondern in der Totalität der Darstellung.“¹⁹⁴

Beide Innenräume sind mit zwei länglichen Gefäßen dekoriert, diesen Platz nehmen in „Am Morgen“ eine Vase und eine Stumpenkerze ein. Beim Mädchen der Keramiker finden sich eine ornamental-verzierte bauchige Vase sowie eine Flasche. Das Stillleben bei Letzterer komplettiert sich mit einer Obstschale. Das dritte Dekorationselement nehmen bei „Am Morgen“ die Azulejos in der unteren Bildhälfte ein. Das Regal, bzw. der Tisch, werden dabei immer durch die Figur begrenzt. Diese Begrenzung wirkt aber aufgrund der Farbwahl der Gewänder nicht zu hart, da diese im ersten Fall mit dem Regal und im Falle des Mädchens mit dem Tischtuch harmonieren. Der Spiegel und der Keramiksteller füllen die jeweiligen Gemälde mit Leben. So ermöglicht der Blick in den Spiegel eine Ausweitung des Raumes und das Entdecken der nach Innen geholten Natur, wohingegen der Keramiksteller an der Wand etwas über die Herkunft des Mädchens preisgibt und dem Betrachter damit den Blick öffnet für die Historie desselbigen.

Bei der Originalbetrachtung des Gemäldes „Tochter der Keramiker“, zeigt sich, dass die horizontal gespiegelte Ansicht eine aufgeregtere Stimmung erzeugt, wohingegen das Original eine angenehme Ruhe kreiert. Aufgrund der Lesart von links nach rechts findet der Blick nach Betrachtung der detailreichen, lebendigen Natur seine Ruhe auf dem Mädchen und dem zurückgenommenen Hintergrund mit kleinem Stillleben.

¹⁹⁴ Boehm (2005), S. 283.

Der Blick, den Bigelli für den Betrachter freigibt, oszilliert folglich immer zwischen einem Innen und einem Außen, dem Inneren der Person sowie dem Innenraum, dem Äußerlichen der Person und dem Blick nach draußen. Die dadurch entstehenden Schwingungen bewirken eine lebendige Betrachtung, welche sich in einem Hin- und Her befindet, in Bezug auf die Betrachtung als auch bezüglich der Gedanken, die Verknüpfungen erstellen, den Inhalt über die Bildgrenzen hinaus imaginieren und sich mit eigenen Erfahrungen, Erinnerungen und Erlebnissen vernetzen.

Diesen Schöpfungsakt beschreibt Matisse eingehend:

„Der erste Schritt zur Schöpfung besteht darin, jede Sache in ihrer Wahrheit zu sehen und dies setzt eine stete Bemühung voraus.

Schöpfen heißt, das ausdrücken, was man in sich hat. Jede echte schöpferische Anstrengung spielt sich im Innern ab. Aber auch das Gefühl will genährt werden, was mit Hilfe von Anschauungsobjekten, die der Außenwelt entnommen werden, geschieht. Hier schiebt sich die Arbeit ein, durch die der Künstler die äußere Welt sich stufenweise angleicht und sich einverleibt, bis das Objekt, das er zeichnet, zu einem Bestandteil seiner selbst wird, bis er es in sich hat und als eigene Schöpfung auf die Leinwand werfen kann.“¹⁹⁵

Bigelli kann grundsätzlich als ein aus dem Innern seines Herzens schöpferischer Mensch beschrieben werden, der sich ebenso wie Matisse, intensiv mit den ihn umgebenden Dingen auseinandersetzt, um jene auf die für ihn mögliche authentischste Weise abzubilden und entsprechende Empfindungen miteinfließen zu lassen, die es ihm schlussendlich ermöglichen eine eigene autonome Welt zu kreieren.

Dabei verfolgt er stets das Ziel, das Schöne und die Harmonie zu verbildlichen.

„Post-Freudianische Psychoanalytiker erkennen in der Schönheit mehr als den besonderen Abwehrmechanismus der Sublimierung. Sie vermuten, dass sie mit einem tiefen Bedürfnis korrespondiert, dessen Wurzeln in der frühkindlichen Erfahrung mit einer sorgenden und empathischen Mutter liegen. Hagman spricht von der Sehnsucht, nach dem Objekt, das alle Eigenschaften des Idealen besitzt: „Der Sinn für Schönheit war ein Weg, Fantasien zu objektivieren, in denen Ängste und Aufspaltungen der inneren Welt überwunden werden und ein Zustand der Harmonie, Kohäsion und des Wohlbefindens erreicht werden [...]“¹⁹⁶

Eben jenen Zustand der Kohäsion und des Wohlbefindens scheint Bigelli erreicht zu haben; schließlich zeugen sowohl er selbst in seiner Person als auch seine Bilder von einem mit-sich-im-Reinen-Seienden. Dieses Gefühlserleben der Harmonie und der Ruhe scheint Bigelli mittels seiner Kunst teilen zu wollen.

¹⁹⁵ Matisse (1955), S. 114.

¹⁹⁶ Dannecker (2017), S. 45.



Abbildung 25: Paolo Bigelli: *Setting flowers* (2014)

Die Ausweitung der Lesart von Bigellis Bildern mittels einer Zykluserstellung soll, bevor eine Gesamtfamilienbetrachtung stattfindet, noch in Hinblick auf eine Alltagsszenarie untersucht werden. Denn das Gemälde „Setting flowers“ aus 2014 findet sich ebenfalls teilweise in „Am Morgen“ wieder. Einerseits in Form des Blumenstraußes, der sich in „Am Morgen“ im Spiegel reflektiert, wobei hier die entsprechend dekorative Tapete fehlt, andererseits in Form der Katze und der Frauenfigur. Geschildert wird eine Alltagsszene, die von Ruhe, zugleich aber auch von einer gewissen Schwere gezeichnet wird. Es mag der Morgen kurz bevorstehen, wobei der Frau unter

Umständen der Schlaf geraubt wurde, was ihren leicht melancholischen bis traurigen Gesichtsausdruck begründen würde. Trotzdem versucht sie den bevorstehenden Morgen harmonisch und bunt zu gestalten, indem sie die frischen Blumen in der Vase platziert. Dabei streicht eine Katze anscheinend beschwichtigend und sogleich behütend oder vermeintlich aufmunternd um die Beine dieser Frau. Sie leistet ihr Gesellschaft in den vormorgendlichen, in unendliche Ruhe getauchten Stunden. Es zieht sich wieder, wie „Am Morgen“, der Tisch von links nach rechts ins Bild. Die Anschneidung der Objekte im Raum unterstützt dabei das „Weiterdenken“ über die Bildgrenzen hinaus. Rechts und links mögen sich weitere Räume erstrecken, möglicherweise ein Kinderzimmer, ein Bad, die Küche, weil der abgebildete Raum eventuell ein separates Esszimmer darstellt. Zusätzlich findet sich in der oberen rechten Bildecke ein Fenster, das den Blick auf einen noch grauen Himmel freigibt. Der Lichteinfall, der sich vermutlich durch ein sich rechts außerhalb des Bildes befindliches bodentiefes Fenster ergibt, unterstützt die Assoziation des frühen Morgens und den damit verbundenen noch diffusen Lichtverhältnissen.

Alles in Allem bettet Bigelli die Darstellung in eine harmonievollere Ruhe, die Geborgenheit, Schutz und Sicherheit verspricht, hier aber subtil die schlaflose Nacht einer Frau und möglicherweise auch Mutter andeutet, die häufig einhergeht, wenn ein

Neugeborenes Eintritt in die Familie erhält. Bei dem Betrachter stellt sich ein tiefes Verständnis gegenüber der Mutter ein, das keinerlei Worte benötigt und folglich die Ruhe auch nicht stört. Zeitgleich erfährt man mit ihr subtil die tiefe Liebe zum Kind, die sich fakultativ und gutwillig mit der Mutterschaft einstellt und ein Urgefühl des Menschen beschreibt.



Abbildung 26: Paolo Bigelli: Ponta do Sal (2013)

Während Frauenporträts zahlreich Eingang in Bigellis Gesamtwerk finden, häufig in Rolle und Form der Mutter, finden Männerdarstellungen nicht ganz so häufig ihre Umsetzung, ebensowenig wie Familiendarstellungen. Letztere an dem Beispiel „Ponta do Sal“ vorgestellt, fällt insgesamt von der Umsetzung, Farbigkeit und Komposition aus dem Gesamtwerk Bigellis. „Ponta do Sal“, ein Gemälde aus 2013, trägt einen Titel, der eine Standortbeschreibung wiedergibt.

Der Ort, der keine geographische Lage, sondern eine Bar¹⁹⁷ beschreibt, befindet sich im Süden Portugals, in der Region Estoril. In der Bar Ponta do Sal hat man einen freien Blick auf den Atlantik, sieht die felsig abfallende Küste, kann aber auch mittels eines befestigten Fußweges direkt ans Wasser.

Bigellis Umsetzung des Ausblickes von der Bar aus fängt sicherlich genau das Urlaubsgefühl ein, welches sich einstellt, sobald man einen Platz an den Tischen eingenommen hat. Die Weite des Meeres wird durch einen fast wolkenfreien Horizont unterstützt, sodass das Boot bzw. der Frachter nur noch klein und unscheinbar in Mitte dieser Weite wirkt. Auch die dargestellte Familie scheint den Blick zu genießen. Wieder geht die Mutter eine enge Verbindung zum Kind ein, da sich Mutter und Tochter, durch das Halten der Hände, nicht nur psychisch, sondern auch physisch nah sind, wohingegen der Vater mit einigem Abstand dargestellt wird, anscheinend noch auf dem Weg zu ihnen. Die Zusammengehörigkeit der Familie wird dabei durch die Kleidung initiiert. Tragen Mutter und Tochter beide weiße Hosen, so spiegelt sich ihre Kleidungsfarbe in dem T-Shirt des Vaters wider, der sich in der nächsten Sekunde zu den Zweien gesellen wird.

Vielleicht hatte er gerade noch die Rechnung in der Bar bezahlt, während die Mutter mit dem Kind schon näher zu den Weiten des Meeres gegangen ist. Durch den am linken Bildrand aufragenden Stab, der eventuell zu einem Sonnenschirm gehören mag, wird das Bild wieder, gleich den Werken „Am Morgen“ und „Tochter der Keramiker“ unterteilt. Dabei unterbricht er zum einen den freien Blick, unterstützt aber durch eben diese Blickunterbrechung zeitgleich die Imagination des Gemäldes über seine Ränder hinaus.

Im Vergleich zu seinen anderen Werken, arbeitet Bigelli bei „Ponta do Sal“ eher flächig, scheinbar ohne Transparenz oder sich überlappende Farbflächen. Auch der Himmel ist wie der Anstrich einer Wand umgesetzt, auf welche noch eine leicht schattierte, aber akkurat platzierte Wolke gepinnt wurde. Damit gleicht es einer Postkartenidylle, perfektioniert in seiner Farbig- und Flächigkeit, ohne härtere Kontraste oder irritierende Momente. In seiner Struktur und den perfektionierten, klaren Formen erinnert dieses Gemälde entfernt an Matisse‘ Scherenschnitte.

Obwohl das Gemälde einem Postkartenidyll gleicht und eine fast undurchdringliche Flächigkeit und Strukturiertheit präsentiert, wirkt diese Konstellation des scheinbar oberflächlich-bleibenden weder kitschig noch kritisierend. In dieser nahezu perfekten Szenerie-Betrachtung vertraut man in die ungetrübte Stimmung, vielleicht eben gerade, weil die Stimmung in einem Familienurlaub zumeist bunt und ungetrückt ist, weil die möglichen Alltagsorgen vergessen werden, und das Familienleben im Allgemeinen harmonisch, vertraut und glücklich sein sollte.

Bigelli rundet damit den imaginierten Bilderzyklus ab, präsentiert die friedvoll entstehende, von Liebe, Achtsamkeit und Sorgsamkeit geprägte familiäre Beziehung und lässt uns über die Darstellungen hinaus über unsere eigenen Beziehungen und Beziehungsgeflechte nachdenken. Dieses Nachsinnen führt weit über Bigellis Bildgrenzen hinaus, wobei seine Bilder dem Betrachter eine Grundstimmung schenken und vermitteln, die bestenfalls zum Anknüpfungspunkt für eigene schöne, individuelle Assoziationen wird. In diesem Sinne schreibt Gadamer:

„Das [Auffüllen] scheint mir eine der wesentlichsten Einsichten in Bezug auf das Wesen aller Kunsterfahrung überhaupt zu sein. >>Auffüllen<< meint hier, daß der Leser [...] noch über das hinausgreift, was in dem sprachlichen Gebilde selber wie greifbar ist und zur Erscheinung kommt und das gleichsam in der Richtung dessen, was es sagen will, über es hinausgeht. Dies Auffüllen vermögen wir alle, wenn uns ein sprachliches Gebilde dichterischer Art gepackt hat. Dann lassen wir unsere eigene subjektiv-private Erfahrungswelt ganz in ihm aufgehen. Wir sehen und hören

über schwächere oder dünnere Stellen eines Gebildes hinweg; wir füllen es auf, und erst in dieser zwingenden Auffüllung gewinnt das Kunstwerk seine eigentliche Wirklichkeit.“¹⁹⁸

Dabei spielt es keine Rolle, ob dieses Auffüllen im Rahmen einer Erzählung geschieht oder im Betrachten und Lesen eines Kunstwerkes stattfindet; grundlegend ist einfach der sich ergebende Dialog zwischen Rezipient und Kunstwerk. Deshalb soll abschließend noch an dem Gemälde „Coup de théâtre“ aus 2016 diese Möglichkeit des Auffüllens demonstriert bzw. mittels des Erfahrungsberichtes einer Kunststudentin aus Paderborn beschrieben werden.

7. „Coup de théâtre“ (2016) von Bigelli

Das Gemälde „Coup de théâtre“, gemalt mit Acryl, wurde 2016 erstellt und befindet sich mittlerweile in Privatbesitz in Paderborn. Es hat eine Größe von 100x150cm und wurde



Abbildung 27: Paolo Bigelli: *Coup de théâtre* (2016)

auf Papier angefertigt. Das Bild zeigt eine Theaterszene mit vier Schauspielern. Drei Frauen sind im Vordergrund konkret zu erkennen, wobei sich im linken Bildhintergrund noch eine maskierte Person, vermutlich ein Mann, befindet.

Die drei Frauenfiguren sind im Vordergrund des Bildes platziert und nehmen diesen, insbesondere durch ihre ausladenden Kleider, absolut ein. Die mittig dargestellte Frau scheint zusammenzubrechen und wird von den zwei Frauen hinter ihr, rechts und links platziert, gehalten. Die Rechte stabilisiert sie an Arm und Rücken, wobei die Linke sie beherzt von hinten

um die Taille fasst und einen Arm unter ihre rechte Achsel schiebt, sodass die Dame im

¹⁹⁸ Gadamer (1985), S. 31.

Vordergrund nicht zu Boden gleiten kann. Der Mann wohnt der Szene recht unbeteiligt bei. Er stützt seinen Kopf mit der rechten Hand wobei seine Lippen ein verschmitztes, vielleicht aber auch nur ein abwartendes Lächeln umspielt.

Die Augen der im Mittelpunkt stehenden Dame sind gen Himmel gerichtet, der Mund, scheinbar stöhnend, leicht geöffnet. Die hinter ihr stehende Frau im gelben Kleid wirkt eher ausdruckslos oder konzentriert und angestrengt, ausschließlich beschäftigt mit dem Festhalten ihrer Spielpartnerin, wohingegen die Frau rechts, gekleidet in rot, im Profil besorgt erscheint. Der Mann im Hintergrund, durch die gesichtsbedeckende Maske eher unkenntlich, betrachtet die Szenerie ohne einzugreifen und scheint eher in der Betrachtung versunken zu sein. Der Hintergrund ist in einem flächigen, hellen Fliederton gestaltet, der vereinzelt durch schwarze Pinselstriche durchbrochen wird.

Insgesamt ist das Bild mit gestischem Duktus angelegt worden und wirkt beinahe flüchtig und skizzenhaft. Schließlich verleihen ausschließlich die schwarzen Konturlinien dem Bild eine gewisse Tiefe.

7.1. Das Kunstwerk als Assoziationsobjekt und Projektionsfläche

Paolo Bigelli hat eben diese Szene in einer Oper beobachten dürfen und war von der Szenendarstellung emotional so ergriffen, dass er sie noch vor Ort skizzierte und anschließend zu Hause in Farbe auf Papier realisierte. Dabei sind die Farben von Bigelli selbst gewählt worden und waren der Opernszene so nicht zu entnehmen.¹⁹⁹

Auf einer Romexkursion mit Prof. Dr. Störter-Bender, auf der die Studenten_Innen Paolo Bigelli kennenlernen durften und er ihnen einen Teil seiner Bilder präsentierte, erwarb die Studentin Neslihan Pisginoglu das oben beschriebene Bild. Für sie war das Gemälde „Coup de théâtre“, der Inbegriff aller Erlebnisse ihrer Romexkursion mit ihren drei Freunden, statt die Darstellung einer Opernszene. Das Werk sprach sowohl sie als auch ihre Freunde direkt an, sie sahen sich hier abgebildet, das Bild sprach ihnen sozusagen aus der Seele. Die Simplizität der Darstellung nebst ihrer starken Expression löste bei den Vieren eine ad hoc Begeisterung aus, die dazu führte, dass sie die bebilderte Szene genauso nachstellten und so ein Gruppenbild der anderen Art schufen. In diesem Fall

¹⁹⁹ Vgl. Telefonat vom 12.08.2018 von 13:54 Uhr bis 14:44 Uhr mit Neslihan Pisginoglu – Gedächtnisprotokoll ihrer Romexkursion im Dezember 2017.

eröffnete das Bild ein performatives Element und damit eine dreifache Inszenierung. Die erste Inszenierung fand im Opernhaus statt, wo die Schauspieler eine wahrscheinlich schriftlich geschilderte Szene körperlich umsetzten. Diese wurde sodann von Bigelli skizziert, d.h. in einem Moment eingefroren, um in eine Malerei übersetzt zu werden (2. Inszenierung), woraufhin eben diese auf Papier gebannte Szene wieder zum Leben erweckt wurde durch die körperlich-performative Nachstellung der Studierenden (3. Inszenierung). Im zuletzt geschilderten und fotografisch festgehaltenem Moment wird auch dem Außenstehenden die stark empfundene Assoziations- und Anziehungskraft des Bildes bzw. seine Projektionsmöglichkeit auf Neslihan Pisginoglu und ihre Freunde, bewusst bzw. offenbar. Die von ihnen konstatierten Ähnlichkeiten sind z. T. wirklich vorhanden. Deshalb sagten wohl auch alle Vier unabhängig voneinander: „Die/der sieht genauso aus wie ich!“. Alle vier erkannten sich in diesem Bildnis, obzwar sie niemals zuvor für Bigelli Modell gestanden hatten und bis dato auch noch nie mit ihm in Kontakt getreten waren.

Obzwar Neslihan Pisginoglu lange Theater gespielt hat, sieht sie in der Abbildung der Opernszene nicht primär ihre Passion des Theaterspiels verbildlicht. Vielmehr ist es für sie die Erinnerung an die Romexkursion mit ihren Freunden, die sich, trotz zahlreicher persönlicher Probleme, hierher aufgemacht haben und gemeinsam Spaß hatten. Pisginoglu sieht in diesem Bild den Bund der Freundschaft dargestellt, das sich gegenseitig-Halt-Schenken und das Schöne der gemeinsamen Zeit. „Es stellt einfach meine Gruppe dar“, sagt sie. Der Grund, weshalb für N. Pisginoglu das Theaterspiel hier in den Hintergrund rückt und sie sich als die Dame, die zusammenbricht, betrachtet, ist eine Trennung. Sie sieht sich demnach in ihrer leidenden Rolle dargestellt, die von ihren Freundinnen aufgefangen und gehalten wird. Sie schenken ihr die Kraft und die Zuversicht, die Trennung zu überwinden. Ihr guter Freund, im linken Hintergrund zu lokalisieren, ist bei Bigelli als kritische Stimme dargestellt, der Pisginoglu sowohl mit ihrem Leid ärgert als auch behütet und sie mahnt, nicht in der Trauer zu versinken, denn vielmehr dieses Ende zu akzeptieren und es als einen Neuanfang zu betrachten. Dementsprechend empfindet sie auch die Farbgestaltung als sehr passend. Die schwarzen Konturen, kontrastiert mit den lebendigen Kleiderfarben verleihen dem Bild eine Expressivität, der sich keiner der Vier erwehren kann. „Es passt einfach“, konstatiert

Pisginoglu und vermag, in dem sie überwältigenden Eindruck des Bildes kaum andere Worte zu finden. Für sie stellt dieses Bild von Bigelli die „Krönung“ der Exkursion dar.²⁰⁰

An diesem geschilderten Beispiel zeigt sich die überwältigende Kraft von verbildlicher Emotion. Die Betrachter erfahren das Erhabene und Mystische in der Kunst, sind ganz von ihr ergriffen. Sie sehen und erfahren Leerstellen im Kunstwerk, welche sie mit eigenen Erfahrungen und Gefühlen füllen

„[...] – [denn] erst in dieser zwingenden Auffüllung gewinnt das Kunstwerk seine eigentliche Wirklichkeit. Dann erst verschwindet jeder Gegensatz von Meinen und Sein, jeder Gegensatz zwischen dem, was der Künstler sagen möchte, und dem, was der Aufnehmende daraus aufnimmt. [...] Das ist der Grund, warum Werke der Kunst allen, die in ihren Bannkreis treten, eine echte Selbstbegegnung gewähren.“²⁰¹

Für N. Pisginoglu beschreibt diese Begegnung, wie oben bereits erwähnt, den Inbegriff aller in Rom gemachten Erfahrungen und ist damit das beste Erinnerungsstück, welches sie, durch das Entgegenkommen Bigellis in Bezug auf den Preis, mitnehmen durfte. Bei jeder erneuten Betrachtung des Bildes durchlebt sie wieder die glücklichen Gefühle und Erfahrungen der Exkursion, erinnert sich emotional statt an Fakten und erlebt Emotionen intensiver als es im Vergleich bei der Betrachtung eines Fotos möglich wäre.

Insgesamt war Neslihan Pisginoglu sehr angetan von der Begegnung mit dem Künstler, welchen sie als bodenständig und sympathisch wahrnahm. Besonders schätzte sie seine Offenheit, die Gastfreundschaft sowie seine künstlerischen Ansichten, die er den Studenten_Innen darlegte, denn Bigelli stellte auch hier wieder heraus, dass es erstrebenswert wäre, das Schöne darzustellen, da die Darstellung des Hässlichen viel zu einfach wäre. Zusätzlich war Pisginoglu davon angetan, dass Bigelli zum Teil nur auf großformatigem Backpapier und ähnlich günstigen Materialien arbeitete, statt auf teuren Leinwänden. Für sie zeugte das von der Nahbarkeit des Künstlers, der alles andere als Starallüren an den Tag legte. Ferner begeisterte sie die Simplizität seiner Malutensilien und die Simplizität seines Bildausdrucks. Denn ihrer Auffassung nach bildet Bigelli nicht

²⁰⁰ Vgl. Telefonat vom 12.08.2018 von 13:54 Uhr bis 14:44 Uhr mit Neslihan Pisginoglu – Gedächtnisprotokoll ihrer Romexkursion im Dezember 2017.

²⁰¹ Gadamer (1993), S. 219.

die Realität ab, denn vielmehr seine eigenen, bei der Betrachtung empfundenen, Emotionen²⁰², womit er sich seiner Innerlichkeit zuwendet und damit dem Betrachter das

Schöne seiner Persönlichkeit, bzw. das Schöne seiner Weltsicht und seiner Perspektive offenbart.



Abbildung 28: Privatfotografie von Frau Prof. Dr. Ströter-Bender vor Bigellis Gemälde.

Abschließend soll noch ein Blick auf Gadamer geworfen werden, der Kunstsaussagen vor Herausforderungen gestellt sieht und sie folgendermaßen in seinem Werk „Kunst als Aussage“ akzentuiert:

„In Zeiten, in denen Informationstechnik und Reproduktionstechnik eine beständige Reizflut über die Menschen ausgießen, ist diese Verwirklichung des Kunstwerks freilich eine schwere Aufgabe geworden. Ein heutiger Künstler, welcher Kunst auch immer, hat gegen eine Flut zu kämpfen, die jede Empfänglichkeit abstumpft. Eben deshalb muß jeder heutige Künstler Verfremdungen anbieten, damit die Überzeugungskraft seiner Gestaltung zur Ausstrahlung kommt und die Verfremdung in eine neue Heimatlichkeit zurückbildet. [...] Jetzt gilt es, in das schrecklich fragmentierte Dasein, in dem sich die heutige Welt ständig bewegt, Kunst hineinzubilden.“²⁰³

Eben dieser Forderung nach Verfremdung scheint Bigelli in diesem Fall mit der Simplizität der Darstellung nachgekommen zu sein. Schließlich ist seine bzw. eine Bildaussage bei nachweislich vier Rezipienten überwältigend angekommen. Der Terminus „eine“ Bildaussage wird deshalb der Seinigen präferiert, da die Vermutung naheliegt, dass Bigelli etwas anderes in der Darstellung der Szene gesehen und empfunden hat, als die von Pisginoglu geschilderten; schließlich hat jeder Mensch einen

²⁰² Vgl. Telefonat vom 12.08.2018 von 13:54 Uhr bis 14:44 Uhr mit Neslihan Pisginoglu – Gedächtnisprotokoll ihrer Romexkursion im Dezember 2017.

²⁰³ Gadamer (1993), S. 219f.

anderen lebensweltlichen Hintergrund, sodass auch Bild-Leerstellen different gefüllt und empfunden werden.

8. Bigellis Malerei

Abschließend sei Bigellis Malerei nochmals in groben Zügen anhand einiger Matisse-Zitate nachvollzogen, aufgrund seiner Hauptausrichtung an jenem.

Matisse beschreibt, dass ein Bildmotiv auch immer von der Bildgröße abhängt, d.h. „die Komposition, die auf Ausdruck hinzielen soll, modifiziert sich je nach der Fläche, die zu füllen ist.“²⁰⁴

Dieser Problematik stand Bigelli bereits zu Beginn seiner Karriere gegenüber, als er sich noch mit Comic und Illustration auseinandersetzte, steigerte sich dann jedoch nochmals mit der Hinwendung zur Malerei, welche sich vom Comic nochmals dahingehend abgrenzte, als auch Abstraktion, Farbe und Format ebenso wie Bildsujet aufeinander abgestimmt werden mussten. Hilfreich war hier sicherlich immer sein Skizzenbuch, in dem er Proportionen und Bildaufbau täglich erproben konnte. Matisse schrieb hierzu:

Es ist notwendig, daß [sic!] ich den Charakter des Gegenstandes oder des Körpers, den ich malen will, genau bestimme. Um dazu zu gelangen, studiere ich meine Ausdrucksmittel sehr gründlich. Wenn ich ein weißes Blatt mit einem schwarzen Punkt markiere, so bleibt dieser Punkt sichtbar, wie weit ich auch das Blatt halten mag; es ist eine deutliche Schrift. Aber neben diesen Punkt setze ich einen zweiten, dann einen dritten, und schon tritt eine Verwirrung ein. Damit er seinen Wirkungswert, seinen Valeur behält, ist es notwendig, daß [sic!] ich ihn größer mache, in dem Maße, als ich andere Zeichen auf dem Papier hinzufüge.

Wenn ich auf einer weißen Leinwand Empfindungen von blau, grün, rot verstreue, so verliert, in dem Maße als ich Pinselstriche hinzusetze, jeder von denen, die ich zuvor hingesezt habe an Bedeutung.“²⁰⁵

Matisse bringt hier den Faktor des Unauslöschlichen ins Spiel. Einmal Gesetztes wird immer eine Spur hinterlassen, auf welche, im Sinne einer Gesamtharmonie, immer reagiert werden muss. Demnach hat alles einen Pol und einen Gegenpol und strebt zu einem Ausgleich der Kräfte.

Dem ist sich auch Bigelli bewusst und fügt hinzu, dass diese angestrebte Gesamtharmonie aber nie absolut im Vorhinein erdacht und geplant werden kann. Er beschreibt, dass er seinen angedachten Anfang nie zu einem perfekten Ende, in dem Sinne, als dass Gedachtes und Entstandenes absolut kongruent sind, führen kann. Für ihn gehört das

²⁰⁴ Matisse (1955), S. 13.

²⁰⁵ Matisse (1955), S. 19f.

Instinktive zur Malerei, welches sich z.T. auch aus der Materialität der einzelnen Komponenten ergibt.²⁰⁶ Das Ungewisse ist ein Bestandteil eben dieser, der nicht weggelassen werden kann, aber auch nicht weggelassen werden soll; schließlich führt das Nicht-Erdachte, das Zufällige zu einem Ergebnis, welches einen mehr lehren mag, als man anfänglich überhaupt hätte erahnen können. D.h. der Maler tritt mit der Leinwand und der Farbe in einen Dialog und versucht, diesen auszuwiegen und in eine Gesamtharmonie zu führen.

Zum Teil verstärkt Bigelli sogar die Unvorhersehbarkeit des Gemalten, indem er sich der Abklatsch-Technik bzw. des Abklatsch-Verfahrens bedient. Diese Technik ermöglicht neue, unvorhersehbare Strukturen, die so mit dem Pinsel nicht hätten entstehen können. Auf jene muss dann im Anschluss reagiert werden.

Eben dieses Verfahren scheint Bigelli von Max Ernst – in leicht abgewandelter Form – adaptiert zu haben. Letzterer ging folgendermaßen vor: Es „wird dünn aufgetragene Ölfarbe mit einer Glasscheibe oder einem Blatt Papier auf der Leinwand flachgedrückt. Beim Abheben entstehen [...] zufällige Blasen und Verästelungen [d.h.] vielfältige Oberflächenstrukturen“²⁰⁷. Bigelli nutzt Acryl anstatt Ölfarben und trägt diese zumeist schon auf seine Maloberfläche auf, um hinterher auf die noch nasse Farbe Zeitungspapier zu drücken. So entstehen bei ihm neuartige Oberflächenstrukturen, die den Bildern eine neue Tiefe verleihen und so nur am Original wirklich nachempfunden werden können, da sie sich zumeist der fotografischen Aneignung entziehen.

Diese Technik, kombiniert mit intensiver Farbgebung, führt zu vielschichtigen Bilderzählungen und allumfassender Empfindungsvermittlung. Schließlich kann man „durch die Farbe reizvolle Wirkungen erhalten, indem man sich auf ihre Verwandtschaft oder ihre Kontraste stützt.“²⁰⁸

Im Falle von „Laurisilva“ hat Bigelli hier den Rat des Kontrastes befolgt und damit ein einmaliges, vielschichtiges Werk geschaffen, welches zwar z.T. im Sujet anderen Künstlern ähnelt, so aber an sich noch keine Umsetzung erfuhr. Aufgeladen mit den Mythen der Griechen, ist es bedeutungsschwerer, als man auf den ersten Blick vermuten würde, und trotzdem drängt sich dem Betrachter auch ohne das Wissen um die Verwandlung eine Ahnung von einem transzendentalen Geschehnis auf.

²⁰⁶ Vgl. Transkription Teil 1.

²⁰⁷ Max Ernst Museum Brühl (o. J.).

²⁰⁸ Matisse (1955), S. 14.

Ergo hat Bigelli auch einem weiteren Punkt von Matisse‘ Weisung Berücksichtigung geschenkt: „Ein Werk muß [sic!] in sich selbst seine Bedeutung tragen und sie dem Beschauer aufzwingen, sogar noch ehe er das Sujet kennt.“²⁰⁹ So verhält es sich mit fast allen Werken Bigellis, denn immer erscheinen einem seine Bildwelten vertraut und unbekannt zur selben Zeit und bieten dadurch immer auch die Möglichkeit der intensiven Auseinandersetzung nebst der Einnahme verschiedener Perspektiven.

9. Bigelli im Traditionsgeflecht der Väter der Moderne

Bigelli steht in der Tradition zahlreicher Maler, die vor ihm gelebt haben. Dieses ergibt sich aus der schlichten Notwendigkeit und der basalen Gegebenheit, dass sich Maler zeitlebens gegenseitig befruchtet, d.h. beeinflusst und inspiriert haben und es mussten, um neue Wege und neue Lösungen für entstandene Bildproblematiken zu entwickeln. Stilmittel anderer wurden dementsprechend häufig übernommen, um diese zu kopieren, zu modifizieren oder, um verschiedene Einflüsse miteinander zu kombinieren, um etwas völlig Neues entstehen zu lassen.

So ergab sich aus dem Wirken des Bankier-Sohnes Cézanne²¹⁰ später der Kubismus, so entstand aus van Goghs Malerei der Expressionismus und aus Gauguins Wirken, selbst ehemaliger Bankier, entwickelte sich der Primitivismus²¹¹, dem sich außerdem Picasso und Matisse zuwenden sollten.

Die drei Erstgenannten, die sogenannten Väter der Moderne, kamen aus dem Impressionismus, von welchem sie sich aber nach und nach mit ihrem individuellen Stil ablösen sollten, um schließlich ihrerseits andere Künstler in ihrem Schaffen nachhaltig zu beeinflussen.

Cézannes Wirken gipfelte – wie oben bereits erwähnt – im Kubismus, da sich dieser zeitlebens mit der Auflösung der Konfusion im Impressionismus beschäftigt hatte.

²⁰⁹ Matisse (1955), S. 24.

²¹⁰ Vgl. Gombrich, S. 536.

²¹¹ Vgl. Gombrich, S. 534f.

„Cézanne sehnte sich ebenso sehr nach leuchtenden, starken Farben wie nach klaren Formen.“²¹²

Eine Retrospektive Cézannes nach seinem Tod 1906, sollte Picasso nachhaltig beeindruckt und beeinflussen.²¹³

Van Gogh hingegen war mehr am Expressiven gelegen. „Er wollte, dass seine Bilder die gleiche starke, unmittelbare Wirkung ausüben sollten wie die japanischen Farbholzschnitte, die er so liebte. [Sie sollten] jedem Menschen Freude und Trost spenden [...]“²¹⁴ Dafür verzichtete er darauf, seine Farben auf einer Palette anzumischen und setzte sie in ihrer Reinheit in kleinen Strichen oder Punkten direkt auf die Leinwand, womit sie starker und unmittelbarer Ausdruck seiner Erregungen waren.²¹⁵

Gauguins Entwicklung hin zum Primitivismus war mit seiner Angst verbunden, „dass [sich] all der Verstand und die Erfahrung, die das Abendland aufgespeichert hatten, den Menschen das Wertvollste geraubt hätten – ein starkes intensives Gefühlserleben und die Unmittelbarkeit des Ausdrucks“²¹⁶, weshalb er nach Tahiti reiste, um der Zivilisation und der damit verbundenen Routine und Oberflächlichkeit zu entkommen und um den Ursprung zu entdecken. Delacroix ging, um eben diese ursprünglichen Leidenschaften, das Kraftvolle und Natürliche zu entdecken, nach Algier.²¹⁷

Die Beschäftigung mit der Kunst der Eingeborenen lag darin begründet, dass sich jene kaum „um das Ziel der Naturwahrheiten noch um das der idealen Schönheit [kümmerten]. [...] Dafür besaßen sie gerade das, was die Kunst des Abendlandes in ihrer langen Entwicklung verloren zu haben schien – intensive Ausdruckskraft, Klarheit der Formgebung und Schlichtheit der Technik.“²¹⁸ Letztendlich konnte man durch ihr Studium und ihre Betrachtung „den Aufbau eines Gesichtes oder Gegenstandes aus ein paar elementaren Formen lernen.“²¹⁹

Damit kam es durch die Väter der Moderne zu ganz neuen Kunstströmungen, die jedoch die Sehnsucht nach der reinen Farbe gemeinsam hatten, womit die Abwendung vom

²¹² Gombrich, S. 539.

²¹³ Vgl. Gombrich, S. 573.

²¹⁴ Gombrich, S. 545.

²¹⁵ Vgl. Gombrich S. 545f.

²¹⁶ Gombrich, S. 550.

²¹⁷ Vgl. Gombrich S. 550f.

²¹⁸ Gombrich, S. 502f.

²¹⁹ Gombrich, S. 573.

Naturalismus korrelierte, ebenso wie die nunmehr erlangte oder aufstrebende Autonomie des Bildes in seiner kraftvollen Farbigkeit mit der Betonung von Farbe, Fläche und Form, die u.a. auch Vorbereiter für die abstrakte Malerei war.

Matisse beispielsweise, der Künstlergruppe ‚Les Fauves‘, den sogenannten Wilden, zugehörig, orientierte sich in Bezug auf den Farbensinn, stark an Gauguin. Die Fauves hatten ihren Namen letztlich einem Kunstkritiker zu „verdanken“, der die Werke von Matisse und Derain 1905 im Salon d’Automne ausgestellt sah und letztlich so schockiert über ihre Farbverwendung war, dass er sie als „fauves“ titulierte.²²⁰ Nur die Verwendung der so rein leuchtenden Farben für Landschaften und Porträts ließ den Kritiker so impulsiv reagieren.

Die Fauves „begnügten sich nicht mehr mit gesuchter Subtilität, sondern hielten Ausschau nach intensiven Farben und gewagten >barbarischen< Harmonien.“²²¹ Folglich war Matisse weniger daran gelegen, den Natureindruck wiederzugeben, denn diesen in seinen ornamentalen Strukturen zu erfassen. Sein Werk von 1908 „La Desserte“ oder auch „Harmonie in Rot“, erinnert dabei an Whistler Titel. Letzterer wurde „zu einer führenden Gestalt der so genannten >ästhetischen Bewegung<, die bewusst machen wollte, dass die künstlerische Sensibilität das Einzige ist, was im Leben verdient, ernst genommen zu werden.“²²² In Zusammenhang mit seinem 1871 erstellten ‚Bildnis seiner Mutter in Grau und Schwarz‘ propagierte Whistler, „dass es in der Malerei nicht auf den Gegenstand ankomme, sondern auf die Art, wie er in Farben und Formen umgesetzt werde.“²²³ Whistler war damit ein Zeitgenosse des Impressionismus, wobei in seinem Werk außerdem Anklänge des französischen Realismus zu finden sind wie auch Elemente des Ästhetizismus und der dekorativen japanischen Kunst.²²⁴

Mit Matisse Rückbezug auf jenen, deutet sich hier wieder an, dass auch Matisse die Werke seiner Kollegen studierte und auch ihre Bild-Errungenschaften mit in seine Bilderwelten flößte.

Ergänzend sei noch auf die Malerei des Mittelalters hingewiesen. Denn „die Maler des Mittelalters kümmerten sich ebenso wenig um die >wirklichen< Farben der Dinge wie

²²⁰ MoMA (o. J.): Fauvism.

²²¹ Gombrich, S. 571.

²²² Gombrich, S. 533.

²²³ Gombrich, S. 530.

²²⁴ Graham-Dixon (2008), S. 392.

um ihre wirkliche Form. Sie liebten es in ihren Miniaturen, Emailarbeiten und Tafelmalereien die reinsten und kostbarsten Farben, derer sie nur habhaft werden konnten, auszuarbeiten, und setzten zum Beispiel gerne reines Ultramarin neben leuchtendes Gold.“²²⁵ Damit stehen die Fauves hier in enger Tradition, da auch sie die reinen Farben nebeneinandersetzen, um expressive Ergebnisse zu erzielen.

Die Moderne, primär kategorisiert durch die sogenannten Ismen, war letztlich durch einen ausufernden Stilpluralismus geprägt mit dem Fokus auf Individualismus, subjektive Erfahrungen und unmittelbare Authentizität.

Die Bilder der Moderne blieben offen,

„dient[en] nicht mehr als abschließende Deutung von Wirklichkeit, sondern als Ausgangspunkt für Assoziationen, für die Imagination des Betrachters, der nicht länger der mehr oder weniger passive Empfänger von genau vorformulierten Botschaften [war], sondern der mobilisiert [...], aufgefordert [wurde], selbst nach Bedeutung, einer Bedeutung für sich selbst zu suchen. Ein modernes Bild ist, so könnte man daraus ableiten, kein in sich abgeschlossenes Vehikel mehr, kein Medium zur Übermittlung von Informationen oder klar definierten Appellen. Ein modernes Kunstwerk ist vielmehr Ausgangspunkt eines Prozesses, der durch die Kunst angestoßen wird und sich im Betrachter fortsetzt. Es ist nicht viel mehr als eine Spur, die sich lesen lässt, Rückschlüsse erlaubt, jedoch niemals eindeutig ist. Eine Spur aktiviert die Sinne des Ahnens, Fühlens, Schmeckens: Tatsächlich scheint das „Wittern und Spüren“, von dem Gottfried Boehm gelegentlich spricht [...], genau jenen komplexen Vorgang des diffusen Erkennens und Erahmens zu beschreiben, der nicht nur Kognition, sondern auch Sensation und Suggestion mit einbezieht und der konstitutiv ist für den Umgang des Betrachters mit der Kunst der Moderne.“²²⁶

Aufgrund der intensiven Betonung von Authentizität, subjektivem Erleben und einer gewissen Offenheit der Werke, welche darauf abzielt, dass Leerstellen im Bild den Betrachter miteinbeziehen, damit sich dieser sowohl intensiv mit sich und seinen Erfahrungen sowie seiner Wahrheit auseinandersetzen kann als auch mit der Kunst an sich und damit einhergehend mit der Wahrheit des Künstlers, ist die Moderne heute wieder so aktuell.

Der Wunsch nach der Besinnung auf sich selbst, der Wunsch nach Authentizität und den Ursprüngen des individuellen Ausdrucks zeigt sich heute vor allem in der Do-It-Yourself Bewegung, in Upcycling-Trends und den neu auflebenden Mandala-Malbüchern, die vorrangig für Erwachsene zur Entspannung entwickelt wurden.

Mit Geschehnissen wie terroristischen Bedrohung, signifikant seit dem 11. September 2001, Krisen in Bezug auf das Zusammenwachsen von Europa, der Weltwirtschaftskrise, der stetig voranschreitenden Digitalisierung, Urbanisierung und Globalisierung und den

²²⁵ Gombrich, S. 326.

²²⁶ Diedrichs (2017).

damit einhergehenden Ängsten und Wünschen der Menschen steigt der Wunsch nach Sicherheit, Verwurzelung, Verlässlichkeit, alten, unumstößlichen Werten, ebenso wie zur Zeit der industriellen Revolution, während der man ebenfalls das Gefühl der Entwurzelung verspürte und sich nach Sicherheit und Beständigkeit sehnte.

„Was das künstlerische Bild und das poetische Wort auszeichnet, ist ihre ‚Gegenwärtigkeit‘. Das Kunstwerk erreicht uns dadurch, daß [sic!] es jeden Abstand überbrückt. Es ist ‚absolut‘ im Hegelschen Sinn des Wortes, da es trotz aller Unterschiede und Abstände der Geschichte den Anspruch auf Absolutheit erheben kann. ‚Trotz‘ bedeutet hier ‚hindurch‘. Die Kunst geht nämlich durch die Geschichte hindurch, allerdings nicht als ein Wesen, das unverändert alle Veränderungen überlebt und somit Siegerin über die Geschichte bleibt. Vielmehr ist sie ein Ereignis, in dem sie die Zeiten der Geschichte begegnet. In der Darstellung, die das Werk zum neuen Leben ruft, wird die Vergangenheit Gegenwart. Die Kunst – so schreibt Gadamer in seinem Beitrag zum Thema *Ende der Kunst?* – ist ‚Gegenwart der Vergangenheit‘.“²²⁷

Durch den Eintritt Bigellis in eben jenen Traditionsrahmen der Moderne, seine Ausrichtung an Malern der Moderne, zeigen sich schließlich die Parallelen der Zeit auf. Indem er sich an ihnen orientiert, offenbart sich einerseits die Aktualität der Moderne und damit der sich wiederholende Lauf der Geschichte, andererseits reflektiert Bigelli hiermit die Historizität in der Gegenwart, wendet sich in seinem eigenen Werk zurück und beschreitet damit einen neuen Weg der Malerei, welche sich bis dato nie in der eigenen Kunst zurückwandte, sondern überwiegend versuchte, die Zukunft einzufangen, zu erfinden oder zu entdecken, statt sich durch Rückblicke im eigenen Werk und damit verbundenen individuellen Neuentdeckungen neu zu erfinden. Fleck schreibt hierzu:

„Die gesamte Moderne hatte seit dem 19. Jahrhundert nach vorne gedacht, wobei das einzelne Kunstwerk sich als Beitrag zur schrittweise Eroberung und Erschließung der Zukunft definierte. Diese Konstellation entstammte dem Zusammenhang zwischen der frühen Moderne und dem Fortschrittsoptimismus des Industriezeitalters, das sie hervorbrachte. Auch in der Folge blieb dieser ‚Blick nach Vorne‘ das bestimmende Merkmal der klassischen Moderne. Die Idee von der Kunst als Mittel zur Eroberung der Zukunft wurde in der Kunst der Nachkriegszeit und der Avantgardekunst der sechziger und siebziger Jahre sogar noch intensiviert. Auch die Postmoderne der achtziger Jahre und ihre Praxis der Zitatenskollage aus Formen unterschiedlicher Epochen und Stilbereichen verharrte in diesem gedanklichen Muster, da die scheinbar eklektische Vorgangsweise nur nach der formstrengen Moderne als deren dialektische Aufhebung denkbar war und sich als Schritt von der Moderne Weg in die postmoderne Zukunft verstand. Diese Blickrichtung kehrt Georg Baselitz [...] ebenso unerwartet wie unverfroren um. [...] Indem der Künstler die Motive seines eigenen Werkes nochmals malt und sich [...] nach rückwärts wendet, um die Motive zugleich abstandslos als gegenwärtig anzugehen, bringt er das Verhältnis von Kunst und Zeit nachdrücklich in Verwirrung [und setzt] [...] eine der ersten Zäsur[en][...] in der bildenden Kunst des neuen Jahrhunderts.“²²⁸

Während Bigelli hier also einen ähnlichen Weg wie Baselitz beschreitet, scheint es, als könnte auch Bigelli ein Künstler des 21. Jahrhunderts werden. Zusätzlich zu diesem neuen Weg setzt Bigelli mit seiner Farbgebung einen Kontrapunkt zur Tristesse der

²²⁷ Di Cesare (2009), S. 67f.

²²⁸ Fleck (2013), S. 22.

Negativ-Nachrichten. Er positioniert sich, wenn auch nicht bewusst, gegen eine Welt der Gewalt und Sorgen, negiert es, diese abzubilden. Das führt nicht zwangsläufig zu einer Darstellung einer Gegen- oder Ersatzwelt, sondern führt dazu, dass Bigelli das Alltagsleben mit seinen kleinen Freuden, Wundern, Geschichten und Mythen darstellt, statt seine Bilder gesellschaftspolitische Themen einnehmen zu lassen. Er setzt Erfahrungsfragmente individuell zusammen und kreiert damit neue Sinnzusammenhänge, welche seitens des Betrachters durch zahlreiche Assoziationspunkte, die der Maler für jenen entstehen lässt, weiter imaginiert werden können.

10. Die Ablösung vom 20. Jahrhundert.

Malerei der Gegenwart

Fleck konstatiert in seinem Werk „Die Ablösung vom 20. Jahrhundert. Malerei der Gegenwart“, dass eine Zeit des Epochenumbruchs in der Malerei stattgefunden habe, und sich die alten Formen langsam aufzulösen scheinen bzw. diese abgelöst werden müssen, schließlich gehe mit einer Jahrhundertwende häufig auch eine Kunstwende einher.²²⁹ Fleck stellt explizit die Frage danach, wer „die künstlerischen ‚Väter‘ (und ‚Mütter‘) des 21. Jahrhunderts, gegenüber den Künstlern des 20. Jahrhunderts wie Cézanne, Gauguin, Seurat und Van Gogh“²³⁰ seien. Daneben fokussiert er die Frage, inwiefern Globalisierung und Digitalisierung die Sicht- und Sehweisen und damit auch die Kunst verändern. Schließlich gingen mit diesen Umbrüchen neue Raum- und Zeiterfahrungen einher, die voraussichtlich die zukünftigen künstlerischen Umsetzungen beeinflussen müssten.²³¹

Fleck beginnt einleitend mit der Betrachtung neuerer Werke eines bereits verhältnismäßig alten Künstlers, dessen Malweise, sich trotz seines Alters, noch radikal verändert habe im Vergleich zu seinen früheren Werken. Fleck beschreibt Baselitz' Werk „In the Name of Life II“ (1998). Seine bildnerische Umsetzung eines „Handgranaten werfenden Soldaten der Roten Armee im Zweiten Weltkrieg“²³² entspricht dabei weniger einem Ölschinken

²²⁹ Vgl. Fleck (2013), S. 18.

²³⁰ Fleck (2013), S. 4.

²³¹ Vgl. Fleck (2013), S. 4.

²³² Fleck (2013), S. 11.

denn einem zart fließenden Aquarell, was der starken Verdünnung der Farbe zu verdanken ist. Damit entsteht ein Bildraum, den Fleck als „Floaten“ beschreibt, und der noch expliziter in Baselitz‘ Remix-Bildern aus den 2000er Jahren auszumachen ist.²³³

Der Begriff des „Floatens“ beschreibt dabei eine sich über die Bildfläche spannende Zweidimensionalität, die jedoch zum Teil aufgebrochen zu werden scheint.

Fleck schreibt zu Baselitz‘ Gemälde:

„Das Bild ist zum einen von den Grundgedanken des Abstrakten Expressionismus geprägt, einen flachen, zweidimensionalen Bildraum über die freie Aktion des Armes jenseits der visuellen Kontrolle des Geschehens durch den Maler aufzubauen. Zum anderen aber führt die wässrige ‚schwimmende‘ Maltechnik zum ‚Floaten‘ der Figur im Bildraum, was die strenge Zweidimensionalität des Abstrakten Expressionismus und seiner Nachfolge in der Malerei der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zumindest aufweicht.“²³⁴

Der Eindruck des Floatens wird durch schwarze Konturen, die mit einem wässrigen Grund kommunizieren, noch hervorgehoben.

„Diese Virtuosität steht in disziplinierter Weise im Dienst der Absicht, mit wenigen, raschen, aber durch die Verdünnung der Farbe sofort wieder selbstständig verlaufenden Strichen zusammen mit den darunter oder darüber schwebenden farbigen Teilen einen multidirektionalen Wahrnehmungsraum auszubilden, der wie ein Aquarell in der Fläche schwebt.“

Durch die Betonung des Wässrigen und der Sichtbarkeit von darunter- und darüber hervortretenden Konturen tritt auch die sonst pastos bedeckte Leinwand in den Sichtpunkt, womit sie – ebenso wie der Auftrag der Farbe – bedeutungskonstruierend wirkt und damit eine gleichberechtigte und bestimmende Rolle einnimmt. Schließlich kann bei dieser verwandten „Technik keine Farbe die beherrschende Wirkung des weißen Grunds der Leinwand aus[...]löschen“²³⁵.

Neben der neuen Malweise orientiert sich Baselitz außerdem an vorhandenen Motiven beispielsweise des Sozialen Realismus sowie an eigenen Bildern oder Familienfotos, um eben jene Motive nochmals aufzugreifen, neu zu betrachten und neu zu malen.²³⁶

Während eben dieser Rückgriff auf bereits offensichtlich Dagewesenes häufig als unkreativ kritisiert wurde²³⁷, konstatiert Fleck, dass Baselitz hiermit bei Weitem mehr geleistet hätte, „als wenn er sich in eine autobiographische Beschäftigung mit dem eigenen bildnerischen Denken auseinandergesetzt hätte.“²³⁸ Schließlich sei auch gerade

²³³ Vgl. Fleck (2013), S. 11f.

²³⁴ Fleck (2013), S. 11f.

²³⁵ Fleck (2013), S. 15.

²³⁶ Vgl. Fleck (2013), S. 14, 17.

²³⁷ Vgl. Fleck (2013), S. 14.

²³⁸ Fleck (2013), S. 21.

die Tatsache des Rückbezugs, bzw. des Rückblicks das Wesentliche an Baselitz' Vorgehen, denn seit dem 19. Jahrhundert hätte es ausschließlich den Blick nach vorne und damit in die Zukunft gegeben. Dabei definierte sich „das einzelne Kunstwerk [...] als Beitrag zur schrittweisen Eroberung und Erschließung der Zukunft [...]. Diese Konstellation entstammte dem Zusammenhang zwischen der Frühen Moderne und dem Fortschrittsoptimismus des Industriezeitalters, das sie hervorbrachte.“²³⁹

Infolgedessen können die Blickrückwendung wie auch der floatende Bildraum – als Zäsuren einer neu beginnenden Kunstepoche gelesen werden.

Ebenso wie Baselitz erstellt der Künstler Thomas Scheibitz floatende Bildräume. Er „negiert bewusst die Bilddimensionalität dieses Bildraumes durch einen Dialog zwischen zwei- und dreidimensionalen Tendenzen seiner Formen.“²⁴⁰ Demzufolge scheinen seine geometrischen Figuren zwischen einem Vorne und Hinten zu oszillieren. Zusätzlich weisen seine durchaus stark strukturierten und konturierten Bilder „offen gebliebene Malspuren auf, Zeichen einer Unvollendetheit, die das Spiel der Formen mobil hält.“²⁴¹

Ebensolche floatende Bildräume entstehen auch bei Peter Doig und Cecily Brown. Bei Doig sind die Farbfelder im Raum zueinander kaum bestimmbar, und auch Positionierungen von Figuren zum Raum werden offen gehalten, sodass es zu einem Changieren zwischen den Bilddimensionen kommt.²⁴²

Cecily Brown scheint noch radikaler in ihrer Bildraumkonstruktion. Sie platziert auf dem Bildhintergrund in „Teenage Wildlife“ aus 2003 eine frei übertragene Fotografie aus einem Pornomagazin und legt davor eine Vegetation. Letztere wirkt „wie eine Hommage an die Urwaldbilder von Peter Doig.“²⁴³ Diese bis dato voneinander unabhängigen Bilder werden durch ihre Schichtung in einen Zusammenhang gebracht, wobei die Betrachtung immer wieder zwischen Vorne und Hinten oszilliert und zeitgleich zwischen der Zwei- und Dreidimensionalität.

Fleck hält schließlich fest, dass der Epochenumbruch an folgenden Aspekten ausgemacht werden könne: Durch den „Dialog zwischen zweiter und dritter Dimension, die Auflösung der Koordinaten der zweidimensionalen Bildstruktur und dem floatenden

²³⁹ Fleck (2013), S. 22.

²⁴⁰ Fleck (2013), S. 23.

²⁴¹ Fleck (2013), S. 23.

²⁴² Vgl. Fleck (2013), S. 25.

²⁴³ Fleck (2013), S. 26.

Bildraum.“²⁴⁴ Außerdem vollzieht sich der Wandel durch eine Orientierung an der eigenen Vergangenheit bzw. an alten, eigens erstellten Kunstprodukten und einer Neuinszenierung bzw. deren „Neuaufgabe“.

Zusätzlich demonstriert Fleck anhand Albert Oehlen, dass außerdem die Leinwand, wie es auch bereits bei Baselitz angesprochen wurde, dahingehend eine neue Wichtigkeit erfährt, dass sie nicht mehr komplett deckend bemalt wird. Vielmehr wird „die Buntfarbe in den gestisch gemalten Teilen fast heraus[genommen], zugunsten des Weiß [bzw.] aquarellartig geweißter Farben, um die Raumauflösung deutlich zu machen.“²⁴⁵

10.1. Rückbezug auf alte Epochen

Sieht Fleck in einem Rückbezug oder Rückblick auf die eigene Vergangenheit und ihrer Neuinszenierung einen Ausdruck eines Epochenumschlages, so sieht Osborne, Professor für moderne europäische Philosophie und Direktor des Zentrums für moderne europäische Philosophie an der Kingston University London, in dem Rückblick an sich (nicht speziell im eigenen Werk, sondern in den Epochen) folgende Problematik, nämlich

„dass die Gegenwart künstlerisch zunehmend durch den Rückblick auf Vergangenes, [...] als eine Zeit des Erinnerns, definiert werde. [...] Zwar habe das Modell der Erinnerung den Vorteil, Geschichte mit der lebendigen Gegenwart zu assoziieren – schließlich finde der Akt der Erinnerung immer in der Gegenwart statt –, aber es öffne diese nicht auf eine Zukunft [...]“²⁴⁶

Sicherlich kann diese Konstatierung in Hinblick auf einen allgemeinen Rückblick in der Zeit und eine damit einhergehende Adaption bzw. Nachahmung der Stile und Themen so festgehalten werden. Dennoch ist eine Orientierung an der Vergangenheit dahingehend als fruchtbar zu bewerten, als sie es ermöglicht, sich in der Zeit und in einer Gesellschaft zu verorten. So heißt es schließlich auch im Volksmund, dass man aus der Vergangenheit lernen solle, da sich diese immer wieder in leicht abgewandelter Form wiederhole. Mit dem Wissen um eine Vergangenheit und dem Studium dieser, befähigt es demnach den Einzelnen dazu, seiner selbst, der Zeit und der Gesellschaft gewahr zu werden und Dynamiken und Trends vorherzusehen. Erst in der Reflexion der Zeit, dem Nachvollzug des bereits Dagewesenen kann der Kern des Neuen

²⁴⁴ Fleck (2013), S. 53.

²⁴⁵ Fleck (2013), S. 56f.

²⁴⁶ Rebutisch (2013), S. 193.

erwachsen. Denn Erinnern meint nicht ausschließlich unaufhörliche Repetition. Es meint Nachvollzug, Lernen, neues Schaffen.

Dabei entkommt der Mensch nicht seinem Menschsein. Diesem Umstand ist das sich Wiederholende in der Geschichte geschuldet. Menschen sind fehlbar, können aber aus eben diesen Fehlern lernen und vermögen es, mittels des Lerneffekts, Neues zu schöpfen, Umbrüche in der Geschichte zu bewirken.

So soll es beispielsweise in ein paar Jahrzehnten möglich sein, mittels der Nachbildung von Stammzellen nahezu ewige Jugend heraufzubeschwören, wenn man Steven Hawking Glauben schenken mag.²⁴⁷

Ob mit ewiger Jugend dann auch ausschließlich glatte Flächen und bunte Farben tonangebend in der Kunst sein werden, oder ob sich das schlichte Gegenteil durchsetzen wird, d.h. unebene, dunkle Flächen, Abbildungen menschlicher und natürlicher Abgründe, das Rad hin zu biologischen Kunst geschlagen wird, all das bleibt abzuwarten. Alles in allem erscheint jedoch vieles, wenn nicht sogar alles Denkbare möglich.

10.1.1. Flecks Epochenumbruchstheorie bezogen auf Paolo Bigelli

Betrachtet man Bigellis Werke, so verflochten sich hier persönliche und gesellschaftliche Vergangenheit und Gegenwart, wobei die Zukunft an sich nicht in dem Sinne piktoral zu erfassen ist. Um Vergangenheit und Gegenwart authentisch in seine Bilder einfließen zu lassen, greift Bigelli auf persönliche Fotografien als Vorlage zurück, zitiert Bildwelten aus seiner Heimatstadt Rom. So werden insbesondere bei der Figuration skulpturale Bildeinflüsse Berninis offenbar – außerdem finden Märchen, Mythen, Opern- und Filmszenen in seine Bilder Eingang.²⁴⁸

Wenngleich der Betrachter keine definitive Zukunft dargestellt bekommt, so kann er eine Zukunft der dargestellten Dinge imaginieren oder jene auf das eigene Leben projizieren und dabei Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft reflektieren. Es handelt sich also nicht um einen hermetisch abgeschlossenen Bildraum, sondern Bigelli eröffnet durch zahlreiche Assoziationsobjekte die Möglichkeit des Weiterdenkens, der Projektion und

²⁴⁷ Dokumentation: Stephen Hawking: Rätsel der Stammzellen.

²⁴⁸ Vgl. Vgl. Transkription Teil 3.

der Introspektion, wie es bereits anhand des Werkes „Coup de la théâtre“ gezeigt wurde. Er spannt sozusagen ein Zeitennetz auf, welches das Mögliche, das Denkbare aufzeigt. Seine an mancher Stelle – die Leinwand freigebende Malerei – lässt folglich nicht nur Interpretationsleerstellen für den Rezipienten zu, sondern gibt auch ihren Träger frei. Damit wird für den Betrachter offensichtlich, dass das Bild erschaffen, d.h. von einem Subjekt konstruiert wurde und folglich keinen Anspruch auf ultimative Wahrheit, im Sinne von Realität erhebt. Bigelli stellt damit die Konstruktion von Bildlichkeit in den Fokus und erinnert daran, dass jeder Bildschöpfungsakt auch ein Akt von Konstruktion und Dekonstruktion darstellt, unerheblich mittels welchen Mediums. Immer ist der Bildurheber oder Schöpfer derjenige, der eine Bildvorauswahl getroffen hat und dem Betrachter nun eine entsprechende Sichtweise bzw. Perspektive zur Verfügung stellt.

In einer Zeit der Digitalisierung, Bildmanipulation und Bilderflut ist eben jene Einsicht der Konstruktion von Bildlichkeit elementar. Aufgrund der Offensichtlichkeit dieser Subjektivität ist das gemalte Bild auch zeitgleich Ausdruck einer Demokratie, nämlich in dem Sinne, als es jedem die Möglichkeit einräumt, diese Welt individuell zu erfahren und zu erweitern, indem Malspuren, Darstellung, Farbigkeit individuell nachvollzogen werden und auf eine Deckungsgleichheit oder auch Ungleichheit hin mit dem eigenen Leben überprüft werden.

Bei Bigelli finden sich die von Fleck besprochenen elementaren Gestaltungsmerkmale einer neuen Epoche wider. So oszillieren auch seine Bilder häufig zwischen einem zwei- und dreidimensionalen Raum, zumeist hervorgerufen durch intensive Farbigkeit und reine Farben, welche direkt nebeneinandergesetzt werden, abstrakte Elemente, die das sogenannte Floaten verstärken, sowie das Durchschimmern der Leinwand und damit verbunden geweißter Farbe.

Dennoch ist diese Gestaltung des Bildraumes nicht so essentiell neu wie Fleck aufführt. Während der Zusammenarbeit von Matisse mit Derain 1905 entwickelten bereits diese beiden Maler innerhalb kürzester Zeit einen neuen Stil. „Reine, teilweise mit etwas Weiß aufgehellten Farben wurden in kleinen Tupfern und Strichen aufgetragen. An einigen Stellen blieb die Leinwand frei und diente selbst als Farbe.“²⁴⁹ So gestand man bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Leinwand einen „eigenen Raum“ ein, auch wenn die Malweise sich nun eher flächig als tupfend ausbreitet, und sich aus dieser

²⁴⁹ Graham-Dixon (2008), S. 402.

Flächenhaftigkeit sowie durch den Wechsel von lasierendem und pastosem Farbauftrag diese Auslassungen ergeben, so können in diesem Zusammenhang sicherlich die Fauves als Vorbereiter dieser Entwicklung gelten. Genauso verhält es sich mit dem Oszillieren zwischen zweiter- und dritter Dimension. So schreibt Thomas Wagner in der „Frankfurter Allgemeinen“ in Bezug auf eine Matisse-Ausstellung: „Der permanente Wechsel von der Zwei- in die Dreidimensionalität, von Fläche in Raum und von imaginiertem Raum zu realer Fläche rhythmisiert das Bild und läßt [sic!] den Blick des Betrachters keine Ruhe finden.“²⁵⁰ Diese Ansicht unterstützt zusätzlich Gottfried Boehm: „Das Changieren von bildbestimmenden Flächen – zwischen Ebene und räumlicher Tiefe – hat Matisse als eine wiederkehrende Strategie ausgebildet [...]“²⁵¹, womit Flecks Umschreibung des Floatings auch bereits bei Matisse seine Umsetzung fand und demzufolge nicht mehr ganz so revolutionär erscheint, wie Fleck es beschreibt.

Der Rückblick, sowohl in der Malereigeschichte als auch im eigenen Bild, findet jedoch ebenfalls bei Bigelli statt, welches Fleck ebenfalls als grundlegend neu in der Kunst beschreibt. Bigelli wendet sich – durch die Einarbeitung von Mythen und Märchen in seine Bilder in der Geschichte zurück und belebt sie neu. Zusätzlich bedient er sich auch seiner „alten“ Skizzen, um diese in seinen Bildern neu zu verarbeiten, d.h. er wendet sich in seinem eigenen Schaffen zeitlich zurück und betrachtet das bereits selbst Entworfenen wiederum neu und revidiert ggf. seine Perspektiven und Farbgebung, revidiert damit also das Bild der Zeitlichkeit. Bigelli malt somit bereits Entstandenes noch einmal neu mit den Erfahrungen und dem Wissen, welches er zu einem späteren Zeitpunkt erworben hat, mit neuen Empfindungen und Gefühlen. Offenkundig wird das auch in seinem Gesamtwerk, da hier zum Teil ähnliche Themen mehrfach bearbeitet bzw. gestaltet werden. So beispielsweise die Figur der Ophelia, der Bigelli ein Gemälde im Jahr 2006 und im Jahr 2010 zuteil werden ließ.

Demgemäß entsteht bei Bigelli ein weitläufiges Zeitengeflecht, das häufig durch einen experimentellen Charakter und der Suche nach immer neuen Darstellungsmöglichkeiten geprägt ist. Bestes Beispiel für den Rückblick und die Neuauflagen sind die mittlerweile neu entstehenden Bilder mit schwarzen Linien und schwarzen Flächen. Diesen hatte er sich nach seiner Umorientierung von der Illustration zur Malerei fast gänzlich versagt. Mittlerweile jedoch wendet er sich wieder mehr der schwarzen Linie zu, sodass der Farbe

²⁵⁰ Wagner (2005).

²⁵¹ Boehm (2005), S. 281.

schwarz neben den bunten Farben eine komplette Ausstellung „Nero a colori“ gewidmet wurde. Damit wird hier die „Rückbesinnung“ evident.

10.1.2. Das Schöne in der Malerei

Weiterhin als neu bei Bigelli zu betrachten, neben der von Fleck als „neu“ konstatierten Mittel in Bezug auf die malerische Gestaltung, ist die Darstellung des absolut Schönen und Friedvollen, ohne dabei in die Gefilde des Kitsches abzudriften. Bigellis Blick auf das Dargestellte ist grundlegend ehrlich, wobei der Betrachter nicht das Gefühl hat, als hätte Bigelli die Szene artifiziell geschönt. Bigellis Bilder wirken unmittelbar, transportieren ein Gefühl der Ehrlichkeit, Vertrautheit und Zuversicht und lösen damit ein, was zum Teil von einzelnen Kritikern in der Kunst gefordert wird: nicht die Darstellung des Trivialen oder der Gewalt, sondern die Darstellung von Empfindsamkeit und Nahbarkeit.²⁵² Aber eben hier liegt die Krux, denn „wer als Künstler bekennt, er wolle lieber auf belebende Weise tröstend wirken, auf eine friedvolle Art erheiternd, wolle gar nach Formen der Stärkung suchen, der wird von der Szene in der Regel verlacht.“²⁵³

Lieber wird sich als Künstler mit dem Schönheitskult auseinandergesetzt, dem Glatten, Perfekten, stellt diesen Wahn ggf. noch ironisierend aus, aber verschließt „die Augen vor dem, was man einst das Kunstschöne nannte.“²⁵⁴

Diesen Entwicklungen zum Trotz sollte sich wieder mehr an Schiller, Kant und deren Begrifflichkeit von Schönheit orientiert werden, wie auch Wolfgang Ullrich rät, denn beide würdigen das Schöne als eine Erfahrung,

„die dem Einzelnen zu mehr Freiheit und Selbstbestimmung verhilft. Etwas als schön wahrzunehmen, bedeutet für Kant, in einen Modus der Kontemplation und Reflexion zu geraten und sich an dem ‚freien Spiel‘ zu erfreuen, in das die Erkenntniskräfte eintreten. Es heißt, Abstand nehmen zu können von Denkroutinen und sich belebt, in ‚Schwung‘ versetzt zu fühlen. [...] [Dabei] [...] ist [es] offenbar wichtig, im Moment der Erfahrung von Schönem zu wissen, dass das andere Menschen grundsätzlich genauso wahrnehmen können. Sie alle sind nämlich gleichermaßen – qua Menschen – in der Lage, in jenen Modus freier Reflexion zu gelangen; man kann sich ihnen daher verbunden fühlen, sobald man etwas als schön erfährt. [...] Vielmehr erlaubt die Erfahrung von Schönheit jedem, bei sich zu bleiben oder sogar erst zu sich zu finden.

Vor allem diese Dimension betont auch Schiller, wenn er herausstellt, dass es dem Menschen durch die Erfahrung der Schönheit ‚möglich gemacht ist, aus sich selbst zu machen, was er will‘, ja dass ‚ihm die Freiheit, zu sein, was er sein soll, vollkommen zurückgegeben ist‘. Das Schöne ist damit eine emanzipatorische Kraft, weit entfernt davon, jemanden dazu zu zwingen, irgendwo

²⁵² Vgl. Rauterberg. (2017).

²⁵³ Rauterberg (2017).

²⁵⁴ Rauterberg (2009).

einzurücken. Aber auch bei Schiller führt der Umgang mit Schöner nicht nur zu einer Stärkung des Individuums, sondern erteilt diesem zugleich ‚einen *geselligen Charakter*‘, da sie Harmonie in ihm stiftet und damit ‚Harmonie in die Gesellschaft‘ bringt. Insgesamt beschreibt Schiller die Schönheit als eine Erfahrung, die integrierend wirkt und Grenzen zwischen Lebensbereichen sowie zwischen Menschen aufzuheben vermag.“²⁵⁵

Ullrichs Vortrag über den Schönheitsbegriff mit dem Titel: „Die Wiederkehr der Schönheit. Über einige unangenehme Begegnungen“, speist sich aus der Tatsache, dass eben jene Begrifflichkeit wieder populärer wird und sich entgegen ihrer emanzipatorischen Dimension als vielmehr in ihrer überwältigenden Form popularisiert. Ullrich führt für diese Annahme zwei Buch-Neuerscheinungen im Jahre 2015 an. „Das erste der beiden Bücher trägt den Titel *Die Errettung des Schönen*; sein Autor ist Byung-Chul Han.“²⁵⁶ Das zweite stammt von „Philipp Ruch, dem Gründer und Chef des *Zentrums für Politische Schönheit*, einer Berliner Gruppe von Kunstaktivisten [...] mit dem Titel *Wenn nicht wir, wer dann?*“²⁵⁷

„Folgt man Han, hat Kant [...] bereits einer schmeichelnd-glatte Konsumästhetik den Boden bereitet, die heute alles beherrsche und zu totaler Oberflächlichkeit führe, welche durch die Digitalisierung und die Sozialen Medien, die nur unspezifische ‚Likes‘ und ‚Friends‘ kennen, weiter gesteigert werde. Dagegen führt Han Carl Schmitt ins Feld, der nicht viele Freunde, sondern *einen* Feind für erstrebenswert gehalten habe, mit dem man sich kämpfend auseinandersetzen müsse, ‚um das eigene Maß, die eigene Grenze, die eigene Gestalt zu gewinnen‘. Nur so – das Hans Credo – entstehe Dauer, Verbindlichkeit, Schönheit.“

Nur diese kurze Darlegung des Schönheitsbegriffs von Han seitens Ullrich zeigt die Gefahr, welche von dieser Definition des Schönen ausgeht. Bei Han ist der Begriff der Schönheit nicht mehr das grundsätzlich Verbindende; hier wird Schönheit zwar auch als verbindend verstanden, aber nur unter der Prämisse eines Ausschlusses, einer Gefahr, eines Feindes, der eben diesen Zusammenschluss gegen ein gemeinsames Feindbild begünstigt. Damit wirkt der Schönheitsbegriff bei Han exkludierend, statt inkludierend. Seine Begriffsverwendung spielt vielmehr in eine Richtung der politisch rechten Bewegung, ist damit manipulativ und gefährlich, ebenso wie bei Ruch.

Ullrichs Kritik kulminiert in der Aussage, dass „Sellner und die Identitären [...] derselben Denkfigur an[hängen], die Han im Rekurs auf Carl Schmitt entwickelt. Schönheit hat bei ihnen [...] sowohl eine martialische Dimension, [...] als auch eine sentimentale Konnotation“²⁵⁸.

²⁵⁵ Ullrich (2017).

²⁵⁶ Ullrich (2017).

²⁵⁷ Ullrich (2017).

²⁵⁸ Ullrich (2017).

Dabei sind die Identitären rechtsextreme Aktivisten, die sich als Ethnopluralisten verstehen, d.h. Menschen in Kulturkreise unterteilen. Dabei verstehen sie sich selbst als Verteidiger der abendländischen Kultur. ²⁵⁹ „Die Identitäre Bewegung warnt vor Überfremdung und will eine ‚Festung Europa‘. Entscheidend ist aber vor allem, dass sie grundlegende demokratische Prinzipien ablehnt [wie] etwa Gleichberechtigung, Pluralismus und Menschenrechte.“²⁶⁰

In diesen Kontext gesetzt, verwundert es kaum, wenn Ullrich zum Abschluss seines Vortrages seine Angst vor dem Missbrauch des Schönheitsbegriffs herausstellt und auf einen grundlegenden Unterschied der Schönheitsauffassungen aufmerksam macht und dabei für den Schönheitsbegriff im Sinne Kants und Schillers plädiert:

„[...] [E]s beunruhigt mich [...], wie wenig intellektueller Widerstand den diversen Wiederaufführungen eines Verständnisses von Schönheit als Erschütterung, Stoß und Schlagkraft bisher begegnet. Man braucht sich dafür nicht auf Kant und Schiller zu berufen, aber man kann es natürlich tun. Und man kann sich dann zumindest einen wichtigen Unterschied bewusst machen. So ist die Idee eines ‚sensus communis‘ und einer Geselligkeit, bei der sich Menschen in der freien Begegnung mit etwas Schönerem wechselseitig ineinander erkennen können, etwas gänzlich anderes als die Erfahrung einer Community, zu der man nur infolge exklusiver Teilhabe an Schönerem gehört, und nochmals etwas gänzlich anderes als das Gefühl, in einer starken Gemeinschaft, einem Volk aufzugehen. Das Denken in Communities und starken Gemeinschaften führt zu Elitarismus und Chauvinismus, doch wenn eine Schönheitserfahrung weder durch Immersion noch durch Angst erzwungen ist, sondern sich aus Freiheit ergibt, dann enthält sie, neben aller Beglückung für den Einzelnen, auch noch die Dimension einer Verbundenheit, die niemanden fesselt und niemanden ausschließt – die Erfahrung eines ‚common ground‘.“²⁶¹

Die Erfahrung eines common ground, was Gemeinsamkeit bedeutet, kann bei der Betrachtung von Bigellis Werken erlebt werden. Durch das in den Dialogtreten mit dem Gemälde erlebt der Rezipient zahlreiche Gemeinsamkeiten mit dem Maler oder anderen Rezipienten, einerseits bedingt durch das Sehen bekannter, versammelter Dinge auf dem Bild, andererseits durch das ins Gespräch -Kommen mit anderen Betrachtern und dem gemeinschaftlichen Erleben der Bild -Aura sowie dem gemeinsamen Austausch. Im Falle von „Coup de théâtre“, waren sich die Studierenden in der Bildaussage einig, obwohl das Gemälde – auch laut Titel – keine Freunde im Alltag abbildete, sondern eine Theaterszene.

²⁵⁹ Vgl. bpb (2014).

²⁶⁰ Focus online (2018).

²⁶¹ Ullrich (2017).

In Bigellis Werken wird das Schöne nicht unhinterfragt im Sinne eines glatten, makellos Schönen dargestellt, denn seine Malerei befürwortet Spuren, Unzulänglichkeiten (die sich z.T. in der Perspektiv- und Proportionswiedergabe zeigen oder in nicht vollständig ausgeführten, akkuraten Pinselstrichen). Ihn interessieren nicht die von Han kritisierte glatte Oberfläche, das Anschmiegsame, was dem Individuum ein „like“ entlocken will.²⁶² Ihn interessieren vielmehr Empfindungen und Emotionen, die eher selten durch das Perfekte ausgelöst werden. Schönheit kann auch in einem scheinbaren Makel verborgen liegen.

Ungeachtet der Diskussionen malt Bigelli beinahe furchtlos und authentisch das Schöne im Leben – und das gänzlich ohne radikalen Hintergedanken. Er bildet das Schöne ab, da dieses seinem Sein und seinem Sehnen am ehesten entspricht, womit seine Bilder eine Authentizität sondergleichen ausstrahlen. Seine Malspuren, sein Duktus, die eingenommenen Perspektiven bieten dabei Leerstellen, die Platz lassen für das eigene Überlegen und überwältigt Sein – im positiven Sinne. Dabei grenzt Bigelli bei der Rezeption seiner Bilder niemanden aus, was sowohl der Tatsache geschuldet ist, dass seine Bilder weltweit Anklang finden, als auch seinem Bilderschatz; denn Bigelli mischt „Themen der globalen Populärkultur aus Filmen, Plakaten wie aus Märchen zu innovativen Erzählungen. Er bereichert seine Bilder mit Zitaten aus Werken der Antike sowie aus dem kollektiven Bilderschatz verschiedener Kunstepochen“²⁶³ und grenzt damit niemand aus, sondern bezieht dabei vielmehr alle mit ein und verschmilzt mögliche Differenzen, kulturelle Unterschiede im Ausdruck in ein harmonisch anmutendes Bildganzes, das neue Denkräume eröffnet und das Mögliche verbildlicht.

Mit Bigellis bewusster Hinwendung zur Malerei und einer intensiven Auseinandersetzung mit dieser, zählt sich Bigelli außerdem zu einer mittlerweile kleiner werdenden Gruppe, d.h. einer Minorität von Künstlern. Schließlich klang bereits mit der documenta 10 eine Kehrtwende in den künstlerischen Disziplinen an, von der Malerei hin zur digitalen Kunst, denn hier „gab es [...] kein gemaltes Bild auf Leinwand.“²⁶⁴ Damit wird die Malerei zu einem Minderheitsmedium in einer von Bildern inflationierten Welt, welche durch die Digitalisierung angefeuert wird. Originale – im Sinne von einmalig händisch Geschaffenem – werden seltener und versperren sich dabei häufig der digitalen

²⁶² Vgl. Han (2015), S. 15.

²⁶³ Ströter-Bender (2015), S. 169.

²⁶⁴ Fleck (2013), S. 62.

Vermittlung, was die Besonderheit der Malerei gegenüber anderen Disziplinen nochmals betont. Ströter-Bender schreibt in diesem Zusammenhang:

„Bigellis Arbeiten formulieren aber auch in ihrer Unmittelbarkeit und intensiven Wirkung eine ästhetische Form von Widerstand. [...] Dies zeigt sich unter anderem auch darin, dass die Gemälde durch Fotografien nur bedingt kommuniziert werden können. Die feinen Schichten und atmosphärischen Lasuren entziehen sich dieser Form der medialen Vermittlung.“²⁶⁵

Bigellis Werke fordern für sich vielmehr die Originalbetrachtung ein und setzen damit ein selbstbewusstes Zeichen für Originalität, Minorität und Subjektivität in einer Zeit der Bilderfluten, denn „auf Facebook werden jede Sekunde circa 3000 Fotos hochgeladen, das sind 259 Millionen Fotos am Tag. Instagram zählt täglich 20 Millionen neue Bilder.“²⁶⁶

10.2. Bigellis Abgrenzung von der Postmoderne

Bigelli schöpft aus dem nach Gadamer geprägten Begriff des Mythos und verhilft damit der Kunst zu einem Umbruch:

„Mythos bezeichnet das Gemeinsame einer Gesellschaft, ihre Sprache, ihr Gespräch, in dem sie sich selbst-verständlich, das heißt: ohne intellektuellen Dolmetsch, wiedererkennt und verbunden fühlt. Im Mythos herrscht Übereinstimmung der Gedanken und Gefühle – und die Sprache der Kunst gibt dieser Übereinstimmung Ausdruck. Durch das Medium Kunst teilen die menschlichen Individuen in des Wortes unmittelbarster Bedeutung ihre eigene Erlebniswelt mit ihresgleichen. Sie verleihen ihr dadurch verbindende Allgemeingültigkeit.“²⁶⁷

Damit setzt sich Bigelli der Postmoderne entgegen. Geht man nämlich von Bocolas Ausführungen in Bezug auf die Postmoderne aus, dann zeichnet sich jene primär durch einen Stilpluralismus mit Innovationsverzicht aus, und meint damit, dass das, was als Kunst geschaffen wird, häufig inhaltsleer ist und der Vermittlung – und damit der bereits angesprochenen Wortakrobatik bedarf. Aus diesem Grund verschließt sich das postmoderne Kunstwerk dem gemeinschaftlichen Erleben, wenn es keinerlei Anknüpfungspunkte für den Betrachter schafft. Dabei begreift Bocola die Postmoderne

„nicht als Aktion, sondern als Re-Aktion - als Ausdruck eines nicht gewollten, sondern passiv erlittenen Verlustes, und als Versuche, die mit diesem Verlust verbundene Bedrohung abzuwehren. Die postmoderne Vielfalt drückt keine innere Fülle, sondern Not und innere Leere

²⁶⁵ Ströter-Bender (2015), S. 169ff.

²⁶⁶ Kemnitz (2014).

²⁶⁷ Heinz et al (1985), S. 11.

aus; der Innovationsverzicht postmoderner Künstler erfolgt nicht freiwillig, sondern notgedrungen.“²⁶⁸

Diese von Bocola kritisierte Innovations- und Inhaltsleere, diese scheinbar stoisch ertragende Reaktion der Künstler, führt jedoch keinesfalls dazu, dass die Gemälde der Künstler nicht konsumiert würden; vielmehr erreichen sie z.T. Millionenbeträge, sodass das Bild des Künstlergenies, das verkannt wird und beinahe am Verhungern ist, da es nicht gewillt ist, seine Passion aufzugeben, passé ist. Denn

„[...] der zeitgenössische Künstler [wird] nunmehr grundsätzlich positiv eingeschätzt [...] und [erfreut] sich in den post-industriellen Gesellschaften einer vergleichsweise breiten Anerkennung [...]. Das stellt eine epochale Veränderung dar. Das lange innere Exil der Künstler bzw. ihrer Außenseiterstellung, die sich mit dem Aufkommen der bürgerlichen Gesellschaft vor etwas mehr als zwei Jahrhunderten ergab, scheint beendet zu sein.“²⁶⁹

„Übertrieben gesagt, sieht sich fast jeder angehende Künstler als potentieller Millionär. Der Weg zu diesem Ziel führt über die Kunstvermittlung. Eine entscheidende Rolle kommt dabei einem neuen Typus literarischer Kunstsachverständiger zu; diese Fachleute entdecken Begabungen, vermitteln ihre Entdeckungen befreundeten Galerien, beraten wichtige Sammler und Museen, stellen Beziehungen her, organisieren Ausstellungen, sitzen in Jurys, schreiben Bücher und Artikel und fördern dabei so gut wie möglich diejenigen Künstler, die am ehesten ihren eigenen Kunstauffassungen entsprechen und mit denen sie sich selbst am besten identifizieren können. Sie werden in dem Maß immer unentbehrlicher, als die Kunstproduktion zahlenmäßig immer umfangreicher, das einzelne Kunstwerk immer ›offener‹, d.h. unbestimmter wird und nach immer mehr Interpretation verlangt. [...]“
Der Sachverständige wird damit zum Schöpfer zweiten Grades. [...] Die aus Künstlern, Kritikern, Kunsthändlern, Galeristen, Museumsdirektoren und Sammlern gebildete ›Kunstszene‹ produziert so jährlich neue ›Superstars‹, die als Trendsetter einer vielfältigen und ständig wechselnden Kunstproduktion ihren Stempel aufdrücken. In ihrer großen Mehrheit kündet diese von der grundsätzlichen Entwertung des bisherigen Paradigmas und damit vom Ende der Moderne“²⁷⁰ wie auch der Postmoderne.

Diesem absolut entgegengesetzt agiert Bigelli. Wie bereits früher erwähnt, ist es für ihn von immenser Wichtigkeit, seine Bilder zu erschwinglichen Preisen an diejenigen abzugeben, die sich ehrlich für seine Kunst begeistern, interessieren, sich in ihr wiederfinden. Dabei bleibt er sich auch dann treu, wenn jemand einen Anderen mit dem zu zahlenden Preis überbieten möchte, um das Bild zu erstehen. Hat Bigelli jedoch bereits eingewilligt, das Bild an den entsprechenden Interessenten abzugeben, so führt daran kein Weg vorbei – getreu dem Motto: Wer zuerst kommt, mahlt bzw. kauft zuerst (zum vereinbarten Preis). Bigelli ist unbestechlich, nicht interessiert an übertriebenem Ruhm und Künstlergebaren, ebenso wenig wie an aufgeblasenen und inszenierten

²⁶⁸ Bocola, (1995).

²⁶⁹ Fleck (2015), S. 82.

²⁷⁰ Bocola (1995).

Kunststilisierungen oder Mystifizierungen.²⁷¹ Mit dieser Haltung grenzt er sich beinahe am krassesten von den Postmodernisten ab.

Er lebt hohe Moralvorstellungen vor, praktiziert im wahrsten Sinne des Wortes die Nächstenliebe und sieht in der Verhaltensumsetzung des Einzelnen den ersten Schritt zur Veränderung. Während sich die meisten Menschen nur nach einer besseren Welt mit mehr Liebe, mehr Achtsamkeit, mehr Miteinander und mit mehr Halt und Verwurzelung sehnen, hierzu aber nicht aktiv beitragen, lebt Bigelli diese Sehnsüchte dahingehend, als dass er Menschen Achtung entgegenbringt, für ein schönes Miteinander sorgt etc., sei es auch nur in Gestalt eines Preisnachlasses für Studenten, einer netten Bewirtung oder seiner Zeit für ein Gespräch.

Insofern demonstriert Bigelli nicht nur in seinen Bildern, sondern auch in seiner Lebensweise, wie es aussieht, Dinge aus den richtigen Gründen zu tun, auch wenn hiermit ein Verzicht einhergeht. Schließlich sieht Bigellis Idealvorstellung des Lebens so aus, dass er ganztags malen kann und sich keine Sorgen um ein geregeltes Einkommen machen muss.²⁷² In diesem Fall wäre die leichteste Möglichkeit, dieses Ziel zu erreichen, die, die Preise seiner Bilder anzuheben, die sicherlich trotzdem ihre Käufer finden würden. Dieses widerspricht jedoch seine Prinzipien, weshalb er im weitesten Sinne Verzicht übt, um sich selbst treu zu bleiben.

Dabei sind insbesondere

„die Preise für international gehandelte zeitgenössische Kunst [...] exponentiell gestiegen (wie übrigens auch die globalen Publikumszahlen). Vor allem erlebte die Hierarchie zwischen alter und neuer Kunst in spektakulärer Weise erstmals seit mehreren Jahrhunderten eine Umwälzung historischen Ausmaßes. Die Preise für zeitgenössische Kunst und streckenweise sogar für junge Kunst haben die Preise für die moderne Kunst vor 1960 und auch die Preise für klassische Kunst vor 1900 in den Schatten gestellt.“²⁷³

Hieran könnte Bigelli ohne Probleme anknüpfen, schließlich ist er mittlerweile ein auf dem Kunstmarkt etablierter Künstler und verkauft seine Werke weltweit. Dennoch grenzt er sich hiervon ab – nicht nur in seiner Lebensweise, sondern auch mit seinen Bildsujets und der klassischen Malerei.

Bocola kritisiert an der gegenwärtigen Kunst, dass

²⁷¹ Vgl. Transkription Teil 4.

²⁷² Vgl. Transkription Teil 3.

²⁷³ Fleck (2015), S. 80.

„die ideellen und stilistischen Fragmente früherer künstlerischer Gestaltungen [...] nicht in ihrer ursprünglichen Reinheit genutzt und zitiert, sondern derart mit anderen, oft widersprüchlichen vermischt [werden], daß [sic!] sie ihren bisherigen, bekenntnishaften Charakter verlieren. Oft schafft derselbe Künstler sowohl gegenständliche als auch ungegenständliche Werke, oder er vermischt die unterschiedlichsten Disziplinen (Malerei, Fotografie, Skulptur, Performance, Architektur und Design) zu einem multimedialen Gesamtkunstwerk. Aus dieser wertfreien Vermischung unverbundener Fragmente und aus der vorurteilslosen Aneignung ihres stimulierenden Ausdruckspotentials entsteht eine barocke, eskapistische Unterhaltungskunst, deren Gestalt und Ausdruck in erster Linie durch das Streben nach Befriedigung eines latenten Reizhungers, also durch modische Erwägungen bestimmt wird.“²⁷⁴

Sowohl der kaum durchdachten Vermischung der Bildsujets als auch dem allgemeinen Reizhunger setzt sich Bigelli entgegen. Es widerstrebt ihm, Auftragsarbeiten anzufertigen, weshalb er diese auch grundsätzlich ablehnt und nur das auf die Leinwand bringt, was ihn selbst bewegt, nicht das, was möglicherweise von Außen an ihn herangetragen wird bzw. von ihm erwartet wird. Er arbeitet sozusagen autonom und selbstbestimmt. Deshalb studierte er auch aus einer inneren Notwendigkeit heraus intensiv Matisse und damit verbunden z.T. auch jene Künstler, für die Matisse sich begeisterte.

Er widersetzt sich einer Kunst der Postmoderne, die nach Bocola einem berausenden Jahrmarkt gleiche, der jegliche Sinnhaftigkeit eingebüßt habe. Auf den Bühnen werden

„die unterschiedlichsten, ihrer einstigen Bedeutung beraubten Errungenschaften der Moderne vorgeführt und in allen möglichen Kombinationen mit Stilelementen und Bewußtseinsinhalten der populären Medien, der Werbung, des Fernsehens und der Comics vermischt“²⁷⁵.

Folglich habe die Kunst „jeden Anspruch auf universale Geltung aufgegeben. Es geht ihr einzig um das Hier und Jetzt einer unmittelbaren, augenblicklichen und möglichst intensiven
Stimulierung.“²⁷⁶

In diesem Zusammenhang stellt Bocola u.a. auch die Künstler der italienischen Transavantguardia an den Pranger, die ihrem eigenen Anspruch kaum genügten und eben dieses Verfehlen noch zur Schau stellten und die fehlende Qualifikation damit zu Kunst erhöhen.

Die Transavantguardia kann als Gegenbewegung zur Arte Povera und „die intellektuelle Strenge von Concept Art und Minimal Art“²⁷⁷ betrachtet werden. „An deren Stelle sollte eine neue Expressivität treten, die durch freie Figuration, emotionales Pathos, ironische

²⁷⁴ Bocola (1995).

²⁷⁵ Bocola (1995).

²⁷⁶ Bocola (1995).

²⁷⁷ Ketterer Kunst (o. J.).

Zitathaftigkeit und vor allem deutliche Individualisierung gekennzeichnet ist. Letztere zog auch einen stilistischen Pluralismus nach sich.“²⁷⁸

Oliva „verkündet“ in seinem Buch *La Transavanguardia Italiana* (1980), dass

„die Kunst [...] <<endlich>> (finalmente) auf ihre eigensten Motive und zu ihrem wahren Ort, dem Labyrinth der Phantasie und des Mythos, <<zurückgekehrt>> (ritorna) [sei] [...]. Die <<kreative Praxis>> trage den Sieg über alle Zensur und auch über den herrschenden Diskurs der (amerikanischen) Kunstwächter und Medienexperten davon und erlaube eine neue Malerei aus dem Bauch heraus“²⁷⁹

Dabei stünden hier nach Bocola Anspruch und Wirklichkeit einander gegenüber und näherten sich nicht an. „Die Diskrepanz zwischen grandiosem Anspruch und bescheidenem Ergebnis stellt eines der auffallendsten Merkmale der transavangardistischen und ganz allgemein aller postmodernen Kunst dar.“²⁸⁰

Diese Deklassierung seitens Bocola hält Bigelli aber nicht davon ab, sich nach eigener Aussage auch an diesen auszurichten. Sie fungieren für ihn als Orientierungspunkte, und auch Bocola lenkt in seiner Abhandlung später ein, dass es den Werken der Italiener rund um die *Transavanguardia* „trotz ihrer Unzulänglichkeiten gel[ä]ng[e], in ihre[n] Bilder[n] das kulturelle Erbe einer glorreichen Vergangenheit sowie ein gewisses Maß geistiger und ästhetischer Differenziertheit einfließen zu lassen.“²⁸¹

Alles in Allem kann demnach festgehalten werden, dass Bigelli sich all jenem entgegensetzt, was an dem – im weitesten Sinne – gefeierten Dilettantismus Bocolas kritisiert wird. Dabei sieht Bocola in der Inhaltsleere den Übergang zwischen zwei Epochen und stellt fest:

„Solange diese Kunstproduktion keinen geistigen Kanon, keine umfassende Wert- und Ordnungsstruktur spiegelt, steht sie [...] weder für einen neuen Anfang, noch für die bisherige Moderne, sondern lediglich für die ideelle Leere, die sich in dieser End- und Übergangszeit zwischen zwei Zeitaltern ausbreitet.“²⁸²

Während Bocola die elektronische Datenverarbeitung als möglichen neuen Weg in eine neue Epoche anführt, aber grundsätzlich künstlerische Entwicklungen in Richtung stringenten Epochenumbrech nicht sieht und folglich offen lässt, schließt er mit einer noch abzuwartenden Bemerkung, nämlich jener, dass eine Kunstform bzw. ein

²⁷⁸ Ketterer Kunst (o. J.).

²⁷⁹ Belting (2002), S. 184.

²⁸⁰ Bocola (1995).

²⁸¹ Bocola (1995).

²⁸² Bocola (1995).

Kunsta Ausdruck gefunden werden müsse, „in der das Selbst- und Weltverständnis, die Ideale und Ambitionen zukünftiger Generationen Gestalt und Ausdruck finden werden.“²⁸³

Fleck schreibt in diesem Zusammenhang: „[...] in dieser bunten Situation der Malerei der 2000er Jahre gibt [...] es nicht nur keine einheitliche oder dominierende Bewegung [mehr], [...] sondern auch nicht einmal den Ansatz oder einen Versuch [einer Gruppe] [...] eine dominierende Rolle aufzubauen.“²⁸⁴ Er begründet diese Zwanglosigkeit damit, „dass die Malerei als minderheitlich gewordenen Medium diesen Zwängen weniger unterworfen [sei].“²⁸⁵

Abzuwarten bleibt aber, ob nicht gerade auch dieser Stilpluralismus erst im Nachhinein klassifiziert werden kann, und sich sodann klare Begrenzungen und Strömungen im Rückblick auftun. Bevor Bigelli hier aber noch weiter vor dem historischen Kontext eingeordnet wird, soll ein weiterer Blick auf die Kunst der Romantik geworfen werden, da ihr augenscheinlich eine neue Aktualität, sowohl in der Kunst, als auch in der Wirtschaft eingeräumt wird.

11. Romantik

Die Romantik stellt einen Bruch mit der Aufklärung und dem Rationalismus um circa 1800 dar und wendet sich dem individuellen, empfindsamen Naturerleben zu. Dabei breitet sie sich zeitgleich mit dem Klassizismus in England, Frankreich und Deutschland aus und fällt politisch in die Zeit der französischen Revolution. Letztere stellt auch den Abriss der Traditionen dar. Zum einen eröffnet sich eine Kluft zwischen den sogenannten ‚schönen Künsten‘ und dem Handwerk, zum anderen werden beide Disziplinen zusätzlich durch die vonstattengehende industrielle Revolution gefährdet²⁸⁶. Dies führt dazu, dass die Künstler ihren angestammten Platz in der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts verloren geben müssen.

„Das Abreißen der Tradition befreite sie von allen Bindungen und gab ihnen unbeschränkte Möglichkeiten. Ihnen allein war es überlassen, ob sie lieber Landschaften oder Szenen aus der Geschichte malen wollten, ob sie ihre Themen aus Goethes Werken oder der Antike nehmen

²⁸³ Bocola (1995).

²⁸⁴ Fleck (2013), S. 98.

²⁸⁵ Fleck (2013), S. 98.

²⁸⁶ Vgl. Gombrich S. 499.

wollten und ob sie sich der vornehm zurückhaltenden Richtung der klassizistischen Meister oder der poetischen Empfindsamkeit der romantischen Schulen verschreiben wollten.“²⁸⁷

Die Romantiker wenden sich dabei vorwiegend der Empfindsamkeit und den individuellen Emotionen zu, die ihre Darstellung in den Gemälden finden sollen. „Die Romantiker wandten sich gegen die rationalistische Geisteshaltung der Klassizisten und sahen den Schlüssel zum Verständnis einer sich ständig verändernden Welt in der Empfindsamkeit und Gefühlsfähigkeit des Menschen und in seiner Verbundenheit mit der Natur“²⁸⁸, die häufig eine pantheistische Darstellung findet, d.h., dass Gott in ebendieser erfahren wird.

„Die Romantik kann als Sehnsucht nach einem verloren gegangenen harmonischen Weltgefüge verstanden werden [...]. Eine Ursache für dieses Empfinden liegt in der veränderten Rolle der Religion, die zuvor richtungweisend für Kunst und Leben war. Daraus ergab sich eine Suche nach religiöser Erneuerung, die den neuen Erkenntnissen in Philosophie, Naturwissenschaften und Geschichtsverständnis angemessen sein sollte und die den Menschen der neuen Zeit wieder einen Halt geben konnte. Damit ist die Romantik eine Fortsetzung der Religion mit ästhetischen Mitteln.“²⁸⁹

Deutlich wird in der Romantik die Suche nach einer Neuausrichtung und einer Verankerung des Individuums in einer sich stetig im Wandel -begriffenen Welt. Veränderungen und Neuerungen brechen über jenes hinein, ohne dass eine adäquate Konstante im Leben Halt verspricht. Die industrielle Revolution verändert die Gesellschaft grundlegend, weshalb Jean-Jacques Rousseau bereits um 1750 davor warnt, „dass sich Zivilisation und Natur zu weit auseinander entwickeln könnten.“²⁹⁰

Neben Themen wie Individualismus, Gefühl, Fantasie und Naturerleben, welches häufig mystisch und visionär aufgeladen wurde, findet auch das Mittelalter Eingang in die romantischen Bildthematiken. Um nur einige bekannte Vertreter der Romantik zu nennen, findet sich aus Deutschland Casper David Friedrich mit seinen monumental ausbreitenden Landschaften, vor denen der Mensch zu verschwinden scheint. Dabei zeigt sich bei ihm ein starker Rückbezug zum Mittelalter, ebenso wie die Verarbeitung von Religiosität. In Spanien steht Goya für einen mystischen, abgründigen Ausdruck der Romantik, ebenso wie der Schweizer Füssli. In England ist Turner Inbegriff der romantischen Landschaftsmalerei.²⁹¹ Delacroix, ein französischer Vertreter der romantischen Seite wendet sich ebenso gegen malerische Konventionen wie die korrekte

²⁸⁷ Gombrich S. 501.

²⁸⁸ Wolz (2009).

²⁸⁹ Wolz (2009).

²⁹⁰ ARD alpha (2016).

²⁹¹ Vgl. Graham-Dixon (2008), S. 294ff.

Aktzeichnung, als auch gegen „das Gerede über die erhabenen Griechen und Römer [...]. Er ist der Ansicht, dass es in der Malerei mehr auf Farbe ankommt als auf zeichnerisches Können und mehr auf Phantasie als auf Intellekt.“²⁹²

„Ich halte abschließend fest: die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts war durch den Gegensatz zwischen Klassizismus und Romantik bestimmt. Während sich die klassizistischen Künstler zu Maß und Form, zu den Idealen der griechisch-römischen Antike bekannten, stellten die Romantiker entweder (wie in Deutschland und England) ihre Sehnsucht oder (wie in Frankreich) ihre Leidenschaft zur Schau. Trotz dieses Gegensatzes drückt sich wohl in der romantischen als auch in der klassizistischen Kunst dieselbe Grunderfahrung des zu Ende gehenden Zeitalters aus: der Verlust des narzißtischen Gleichgewichts, d.h. der Verlust verlässlicher [sic!] Wertstrukturen und ich-gerechter Ambitionen.“²⁹³

11.1. Von der Nachahmung zur Produktionsästhetik

Welch krasses Umdenken zur Zeit der Romantik aufkommt wird bei der Betrachtung der Frühromantik nochmals besser ersichtlich. Denn „in der Frühromantik wird die europäische Ästhetik, die ca. 2.500 Jahre unter dem Paradigma des Begriffs der Nachahmung (*mimesis*, *Imitatio naturae*) stand, von diesem Leitbegriff abgekoppelt und auf eine neue, nämlich *produktionsästhetische*, Ausrichtung hin umgestellt“²⁹⁴, was als eine der eklatantesten Neuerungen dieser Epoche angesehen werden kann. Auslöser für dieses Umdenken ist die Philosophiegeschichte der Aufklärung – mit u.a. Descartes als Vertreter in Bezug auf eine Philosophie des Geistes. Das meint „die Einsicht, dass der menschliche Geist und seine Erkenntnisformen nicht wesentlich rezeptiv funktionieren, sondern *produktiv*, dass Wissen und Wissenserzeugung einen permanenten Akt der *Produktivität des Geistes* darstellen.“²⁹⁵

Eben das hat schließlich auch Kant in seiner Abhandlung der „Kritik der reinen Vernunft“ (1781) dargelegt. Hier zeigt er den Grundriss seiner Transzendentalphilosophie auf. Und konstatiert wie Descartes: „[...] die Gegenstände müssen sich nach unserem Erkenntnis richten [...]“²⁹⁶

„Im [sic!] gewissen [sic!] Sinne bestätigt die Neurophysiologie diese Erkenntnislehre Kants. Die Welt der Objekte, die Welt der Dinge ist nicht einfach da. Vielmehr erhalten wir von dieser Welt

²⁹² Gombrich, S. 504.

²⁹³ Bocola (2013), S. 100.

²⁹⁴ Gehler et al (2010) S. 220.

²⁹⁵ Gehler et al (2010), S. 220f.

²⁹⁶ Kant: Kritik der reinen Vernunft, B XIII

Sinnesdaten, die erst in unserem Kopf zu einem Weltbild zusammengefasst werden. Es ist das menschliche Gehirn, das den Begriff und die Gestalt unserer Welt erst produziert.“²⁹⁷

Schließlich ist es Novalis, der diese Gedanken der Bewusstseinsphilosophie auf die Ästhetik ausweitet bzw. überträgt. Mit seiner Einsicht, „dass die Produktivität des menschlichen Geistes am Anfang unserer Welterkenntnis steht“²⁹⁸, definiert er Kunst folgerichtig als „Fähigkeit, bestimmt und frey zu produciren [...]“²⁹⁹. Den Begriff des Produzierens führt Novalis schließlich noch weiter aus: „Experimentiren mit Bildern und Begriffen im Vorstell[ungs] V[ermögen] ganz auf eine dem phys[ikalischen] Experim[entiren] analoge Weise. Zus[ammen] Setzen. Entstehen lassen – etc.“³⁰⁰ Damit beschreibt Novalis einen „revolutionär moderne[n] Kunstbegriff“³⁰¹, der erst später, im ausgehenden 19. und 20. Jahrhundert, realisiert werden soll.³⁰²

Seine Ausführungen zu Imagination, Fantasie und entsprechender Kunstproduktion sind heute noch ebenso relevant wie zu seiner Zeit. Was ihn dabei ausmacht, ist seine bildliche, leicht verständliche Sprache wenn es darum geht, den künstlerischen Akt als einen produktiven zu begreifen, als einen aus sich heraus Schöpfenden und nicht mimetisch Reproduzierenden und bereits Dagewesenen. Er schreibt über die Kunst, „daß [sic!] das Schöne, der Gegenstand der Kunst uns nicht gegeben wird oder in den Erscheinungen schon fertig liegt“³⁰³. Um diese Behauptung zu stützen, bezieht sich Novalis auf die Musik. Schließlich seien

„alle Töne, welche die Natur hervorbringt [...] rauh und geistlos, nur der musikalischen Seele dünkt oft das Rauschen des Waldes, das Pfeifen des Windes, der Gesang der Nachtigall, das Plätschern des Bachs melodisch und bedeutsam. Der Musiker nimmt das Wesen seiner Kunst aus sich, auch nicht der leiseste Verdacht von Nachahmung kann ihn treffen.“³⁰⁴

Ebenso verhalte es sich mit der Kunst. Auch hier sei die Natur zwar Vorbild und Objekt der Sinnesstimulation, aber das erschaffene Bild sei keines der Natur, keine Nachbildung dieser, sondern ein aus dem Künstler heraus entstandenes Werk. „Seine Kunst ist die Kunst regelmäßig, und Schön zu sehn. [...] Er sieht in der That heraus und nicht herein – Er fühlt heraus und nicht herein.“³⁰⁵ D.h. die Natur dient nicht mehr weiterhin der Nachahmung, sondern ist zum Objekt der Stimulation, genauer gesagt, der

²⁹⁷ Vietta (2014), S. 5.

²⁹⁸ Vietta (2014), S. 5.

²⁹⁹ Novalis (1960–1977), S. 585.

³⁰⁰ HKA III, 443.

³⁰¹ Vietta (2014), S. 9.

³⁰² Vietta (2014), S. 9.

³⁰³ Tieck, Schlegel (1837) S. 170.

³⁰⁴ Tieck, Schlegel (1837), S. 170f.

³⁰⁵ Tieck, Schlegel (1837), S. 171.

Fantasiestimulation geworden, um eigene Welten zu schöpfen, selbstdenkend tätig zu werden, womit u.a. auch der Begriff des Genies assoziiert wird, von Novalis so aber nicht vertreten wird. Er sieht vielmehr jeden Menschen hierzu im Stande, weshalb sich Joseph Beuys diesen Ansatz Novalis auch 1972 für die documenta zu Nutze machte und proklamierte, dass jeder Mensch ein Künstler sei.³⁰⁶

Schließlich kann an dieser Stelle festgehalten werden, dass die Romantik noch immer mehr Modernität aufweist, als man gemeinhin annehmen würde, was damit zusammenhängen mag, dass die Gesellschaft sich wieder in einer Zeit des Umbruchs verortet sieht.

Die Romantik vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts kann als „eine Form der Vergegenwärtigung“³⁰⁷ beschrieben werden. Schließlich ist diese Zeit geprägt, wie oben bereits erläutert, von „ökonomisch - technischer Transformation“³⁰⁸. Gerade deshalb hat sie nichts von ihrer Aktualität eingebüßt, wie die folgenden Ausführungen über „Die neue Romantik“ zeigen sollen.

11.1.1. Neue Romantik

Eine Ausstellung in der Frankfurter Schirn Kunsthalle im Jahr 2005 greift die Epochenbezeichnung der Romantik wieder auf, setzt ein „neu“ davor und konstatiert damit einen deutlichen Rückbezug heutiger Künstler zu jener Zeit. Die Begründung dieser Parallelziehung legen Hollein und Weinhart in ihrem Vorwort recht ausführlich dar:

„Zunächst ist also das Romantische auch als Symptom einer gesellschaftlichen Realität auszumachen, als einer Wirklichkeit mit Sehnsüchten in der westlichen Welt generiert durch Phänomene einer zusammenhängenden Schwierigkeit im Knüpfen und Aufrechterhalten sozialer Bindungen und Netze. Das Lebensmodell der Vereinzelung als Verlängerung eines von der Moderne theoretisch formulierten Individualitätskonzepts manifestiert sich zunehmend im Alltag. Gemeinsam mit einer Umstrukturierung der sozialen und politischen Systeme, dem Fehlen der >>großen Erzählungen<< und Utopien, ruft dieses Modell wachsende Ängste und Unsicherheiten hervor. Vor neuen Idealen steht somit zunächst einmal das Gefühl des Verlustes – und eine Leerstelle, die zu füllen ist. Dieses transitorische Moment lässt ein kulturelles Gefühlsvokabular der Sehnsucht entstehen, das zwischen einer gewissen Melancholie, einer Trauer des Verlustes und dem Wunsch, der Erwartung oszillieren. Hier liegt die emotionale Parallele zur Romantik des 19. Jahrhunderts als einer Zeit des politischen und wirtschaftlichen Umbruchs. Hier ist sie wieder:

³⁰⁶ Vgl. Becker et al (2007), S. 271.

³⁰⁷ Vietta (2014), S. 22.

³⁰⁸ Vietta (2014), S. 22.

die Sehnsucht nach Intimität und Geborgenheit vor der Unendlichkeit und Unbehaustheit des auf sich gestellten Subjekts – und wie in der >>historischen<< Romantik wird die Bildlichkeit lediglich zu einer Folie des Ausdrucks für eine psychische Verfasstheit.“³⁰⁹

Damit findet wieder ein Rückbezug, ein Rückblick heutiger Künstler in die Vergangenheit statt. Die Vergangenheit manifestiert sich folglich in der Gegenwart. Der Rückbezug gestattet es den Künstlern, sich selbst in der eigenen Zeit sicherer zu verorten, die sich zutragenden Zeitgeschehnisse als solche besser zu verstehen und ihrer Reflexivität gewahr zu werden. Zukunftsszenarien und Entwicklungen können in ihrer verbildlichten Codierung durch jene deutlicher gesehen, wenn nicht gar prophezeit werden. So schreibt bereits Wagner in „Oper und Drama“: „Der Künstler vermag es, eine noch ungestaltete Welt im voraus gestaltet zu sehen, eine noch ungewordene aus der Kraft seines Werdeverlangens im voraus zu genießen.“³¹⁰ Bildern ist damit ein Moment des „Möglichen“ inhärent.

Demzufolge ist es kaum verwunderlich, dass die Qualitäten der Romantik

„heute bei einer ganzen Generation junger Künstler [nicht unbemerkt geblieben sind], [sie beleben] in ihren Arbeiten den romantischen Geist wieder[...]und [wissen] dabei Abgrund und Idylle, Kitsch und Virtuosität, Ironie und Ernsthaftigkeit zu verbinden [...]. Das gemeinsame Interesse an der Überschreitung des Alltäglichen, der Offenheit der bruchstückhaften Bilderzählung, die zwischen dem Traum, der Halluzination, der Erscheinung und dem Theatralischen liegt, mündet in Darstellungen unterschiedlichster Medien – von der Malerei über die Fotografie bis zur Installation –, die von der Sehnsucht leben. Es entstehen Erlebnisbilder zwischen Utopie und Melancholie. Dieser offene Raum birgt das Unbekannte hinter dem Nebel, in der Nacht. Das Obskure des Bildes spricht von der Einsamkeit, der Isolation und der Sehnsucht nach Intimität. [...] Die Bilder berichten von der Bedrohung und der Beschwörung der Idylle, der Überwältigung durch die äußere Unermesslichkeit und von der Natur als Anschauungsraum für das Transzendente.“³¹¹

Wie aber schon im Abschnitt Künstlermythos angemerkt wurde, vermag die Kunst als solche zum Teil nicht mehr nachhaltig zu überzeugen, scheint der Wortakrobatik unterworfen zu sein, welche sie in den Kunsthimmel erhebt. Deshalb ist es wohl kaum verwunderlich, dass auch diese Ausstellung, die der neuen Romantik, kritische Stimmen hervorgebracht hat. So kritisiert Wolfgang Ullrich folgendes:

„Uwe Henneken malt einen Maler, der einen leuchtend bunten Himmel malt, bei Laura Owens fliegen Vögel im Vollmondhimmel, und Karen Kilimnik erzählt in einer Installation, die einem Bühnenbild gleicht, nochmals die Geschichte von *Schwanensee*. Solches Recycling romantischer Versatzstücke zeugt nicht gerade von echtem Leiden an der Welt, hier werden eher etwas langweilige Spielarten postmoderner Lebensweisen als neue Sehnsuchtszenarien geboten.“³¹²

³⁰⁹ Hollein et al. (2005), S. 25.

³¹⁰ Wagner (1914), S. 334.

³¹¹ Hollein et al (2005), S. 23f.

³¹² Ullrich (2005).

Wie sich im weiteren Verlauf zeigen soll, ist die Bewegung der neuen Romantik nicht aus dem luftleeren Raum gegriffen, und auch die Bezeichnung „Neue Romantik“ hat ihre Berechtigung. Schließlich zeugt ein erneuter Blick auf das Vorwort von Hollein und Weinhart von einer Lebenswandlung, neuer Sehnsucht, die ggf. nicht absolut in den Bildern der ausgestellten Künstler wiederzufinden ist, jedoch eine Zeitenströmung wiedergibt, die auf kurz oder lang auch eine Veränderung der Kunst mit sich bringt und 2005 sicherlich noch in den Kinderschuhen steckte.

„Geborgenheit und Intimität sind immer stärker gewordene Desiderate einer Gesellschaft, die durch die wachsende Mobilität und die rasante Umstrukturierung sozialer Netze verunsichert ist. Übersättigt vom medialen Bombardement aus schlechten Nachrichten, Kriegsberichten und verheerenden Bildern des Terrors, aufgegeben als Individuum in Zeiten des Turbokapitalismus und frustriert als Wähler inmitten differenzierbarer Parteienprogrammen ohne Zukunftsperspektive beginnt eine Suche nach Orten der Sicherheit und der Zuflucht – oder zumindest nach den Bildern, die diese suggerieren können. Die Sehnsucht nach einer heilen Welt, der Blick auf einen idealisierten Zufluchtsort werden zu Teilen des Alltags. Für viele ist dies eine befriedigende Flucht – manchmal eine marginale, wie sie uns derzeit viele Lifestyle-Magazine anbieten, welche die neue Romantik in Mode und Interieur als Lebensstil ausrufen, manchmal eine durchaus lebensverändernde, wenn sich etwa eine ganze Generation von Computerspielern in Paralleluniversen von *There* oder *Second Life* von der Wirklichkeit abschirmt, um in der Fantasiewelt ein besseres Dasein zu finden“

Zwar beschreiben Hollein und Weinhart etwas überspitzt die derzeitige Situation und überbewerten sicherlich auch den Trend der Paralleluniversen, nichtsdestotrotz zeigen sie dadurch umso deutlicher die Ängste einer Generation auf, die sich mit derartigen Neuerungen und politischen Entwicklungen konfrontiert sieht. Aus diesen zeitlichen Bedingungen entwickeln die Künstler neue Standpunkte, neue Perspektiven, wobei sie sich an bereits Vergangenen orientieren, an einer Generation, die eben diese Umbrüche in ähnlicher Weise erlebt hat. „In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren es die Romantiker, welche der von den Schrecken der Kriege und von der Industrialisierung geprägten Gegenwart entfliehen wollten, sich gegen eine vom Gewinnstreben beherrschte Gesellschaft wendeten und für eine neue Verbundenheit von Mensch und Natur plädierten.“³¹³ Heute sind es die neuen Romantiker, die vor der scheinbar absolut fortschreitenden Vernetzung, Digitalisierung, Globalisierung und einer damit einhergehenden Überwachung, sowie vor global-politischer Auseinandersetzung, Problematiken und Bedrohungen flüchten wollen. Sie verspüren in dieser Ausweitung eine Entwurzelung, eine Haltlosigkeit, welche die Verortung des Menschen in der Welt nicht mehr zulässt bzw. maximal erschwert, ihn seiner Natur entfremdet. Zusätzlich sprechen die vermehrt auftretenden Naturkatastrophen, die zumeist mit dem

³¹³ Hollein et al (2005), S. 13.

Klimawandel in Verbindung gebracht werden, für eben diese Entfremdung und Entwurzelung, da der Mensch nicht mehr im Einklang mit ihr lebt. Schließlich ist der Klimawandel primär dem technologischen Fortschritt des Menschen geschuldet, womit dieser auch das Aufbegehren jener zu verantworten hat.

All diese Faktoren mögen Auslöser dafür sein, dass einige Künstler entschlossen an den romantischen Geist des 19. Jahrhunderts anknüpfen

„das Alltägliche hinter sich lassen, [...] provokante, poetische Gegenwelten [entwickeln], [...] einen neuen Bezug des Individuums zur Natur [entwerfen] und [...] an die Sehnsucht nach dem Paradiesischen, Schönen und Märchenhaften an[knüpfen], ohne dabei das Abgründige und das Unheimliche zu vergessen, das stets hinter solchen Idyllen lauert.“³¹⁴

11.1.2. Die Neue Romantik in der Wirtschaft

Dabei findet derweil nicht nur in der Kunst der Begriff der Neuen Romantik seine Verwendung, sondern ebenfalls in der freien Wirtschaft, bzw. in der Start-up Szene. Hier referiert Tim Lebrecht erst 2016 auf der Konferenz UBX 16, dem Event für Träumer und Macher in München, über das neue romantische Zeitalter. Er selber ist Bestseller-Autor (Business-Romantiker, 2015) und Unternehmer sowie Gründer und CEO der „The Business Romantic Society“.³¹⁵

Lebrecht plädiert sowohl im „wahren“ Leben als auch im unternehmerischen Kontext für eine stärkere Fokussierung des Romantischen. Er beschreibt zu Beginn seiner Präsentation die typischen Merkmale der romantischen Bewegung und spricht von Momenten der Entgrenzung, Transzendenz, des Zaubers und der Sehnsucht. Eben jene Aspekte sollten wieder mehr Einfluss im Leben wie auch in der Unternehmenswelt finden. Um die Notwendigkeit dieser Aspekte zu veranschaulichen stellt er Statistiken vor, die aufzeigen, dass mehr gearbeitet werde als vor 30 Jahren, man aber dennoch weniger produktiv sei. Kaum verwunderlich ist es da, dass 50% aller Erwerbstätigen der EU – laut einer Studie der Europäischen Kommission – an Stress leiden. Lebrecht sieht diese Negativentwicklungen im Wettbewerb mit smarten Maschinen begründet, in welche die Menschen immer deutlicher gedrängt würden. Alles müsse quantifiziert, gemessen und schließlich optimiert werden. Er betont, dass wir uns mittlerweile in einer Rating Economy befänden, in der alles bewertet werden müsse, auch menschliche

³¹⁴ Hollein et al (2005), S. 12.

³¹⁵ Vgl. Lebrecht (o. J.).

Beziehungen wie Freunde, Familie, zwischenmenschliche Beziehungen an sich. Zusätzlich werden sogenannte Self-Hackathons besucht, getreu dem Motto „hack your brain, trick your mind, upgrade yourself“³¹⁶, als sei der Mensch eine Software, die optimiert werden müsse.

Mit dem Bezug auf den 2013 erschienen Film „Her“ von Spike Jonze, in dem „sich Joaquin Phoenix in das Betriebssystem seines Computers“³¹⁷ verliebt, konstatiert Leberecht: „Die Frage ist nicht, ob Maschinen denken werden können, die große Frage ist: werden wir Menschen noch fühlen können?“³¹⁸

Die Befürchtung speist sich aus der Beobachtung der Zeit. Wenn alles berechenbar und bequem wird, wo können dann noch signifikante, existentielle Erfahrungen und Erlebnisse gemacht werden, die dem Dasein einen Sinn geben, die Routinen aufbrechen, die uns mit Fremdem und Sonderbarem konfrontieren? Das Alleinstellungsmerkmal des Fremden, des Zaubers und der Magie wird aus dem Alltag immer stärker herausprogrammiert, all das, wofür unter anderem die Epoche der Romantik steht – deshalb plädiert Leberecht für mehr Romantik. Die Romantiker hätten eben gegen jene Entzauberung der Welt rebelliert, hätten gegen die aufklärerische, praktische Vernunft aufbegehrt und hätten ihr Geheimnisse, Mehrdeutigkeiten und Subjektivität entgegengesetzt. Gleich einem „[...] Wechselspiel von Zu-Sehen-Geben und Entzug von Sichtbarkeit [...]“³¹⁹ Mit der heutigen Datafizierung und Quantifizierung sähen wir uns wieder mit der Entzauberung der Welt konfrontiert, wobei die Entgegensetzung zu jener bereits vereinzelt stattgefunden habe. Als Beispiel führt Leberecht hier Polaroid an, ein nostalgisches Produkt sondergleichen, wobei er Nostalgie nochmals differenziert definiert als eine Sehnsucht nach etwas Essentiellem, was wir vergessen haben. Diese Sehnsucht bedient damit Polaroid und auch Moleskine. Letztere inszenieren die Leere in der digitalen Dichte. Das Moment des Flüchtigen, Vergänglichen und damit auch des Geheimnisvollen wird durch Popup-Stores oder Popup-Magazine und Apps wie Snapchat oder Pokemon go umgesetzt. Sie inszenieren damit zentrale Aspekte der romantischen Bewegung und entsprechen damit der scheinbaren Sehnsucht zahlreicher Menschen, wie der Hype um diese Produkte nur bestätigt. Durch Pokemon go wird beispielsweise Vertrautes als fremdartig inszeniert – die ursprünglich absolut bekannte Umgebung wird

³¹⁶ Leberecht (2016).

³¹⁷ RP Online (2014).

³¹⁸ Leberecht (2016).

³¹⁹ Hollein et al (2005), S. 71.

durch digitale Umgestaltung fremdartig und dadurch neu bewusst, mehrdeutig und kann nicht ohne weiteres quantifiziert oder qualifiziert werden. Die sukzessive Rückbesinnung, die Sehnsucht nach kritischen, mehrdeutigen, rätselhaften, existentiellen Ereignissen liegt in dem Faktum begründet, dass das Gehirn des Menschen, nach Auffassung von Evolutionspsychologen, noch wie in der Steinzeit arbeitet. Andersartige, nicht quantifizierbare Erlebnisse und Erfahrungen wirken demnach sinnstiftend, lassen sich dem Menschen seiner Lebendigkeit bewusst werden. Leberechts Appell geht folglich in Richtung der Andersartigkeit, Fremdartigkeit – in Richtung Romantik, zwar mit dem Ziel der Aufmerksamkeitsgenerierung möglicher Konsumenten; trotzdem zeigt auch seine Ausrichtung des Marketings die Wandlung in der Gesellschaft. Er liest die Bedürfnisse der Zeit und ist damit in einer ähnlichen Position wie der Künstler, nur mit dem Unterschied, dass seine Medienumsetzung zielgerichtet und konsumorientiert ist, statt interessenlos und einfach Ausdruck der sich manifestierenden Gegenwart.³²⁰

Auch Freund und Kämmerlings prognostizieren bzw. deklarieren die Rückkehr der Romantik in ihrem Artikel in der „Welt am Sonntag“: „Baumbücher werden Bestseller, Schäfer sind die neuen Stars auf Twitter und am Kiosk gibt’s die ‚Landlust‘: Natur ist der neue Mega-Trend. Längst sprechen Philosophen von der ‚Romantik 2.0‘.“³²¹

Bewegungen wie das Urban Gardening oder auch das Plogging³²², welches ursprünglich aus Schweden kommt, verdeutlichen den Naturtrend. Es zeigt eine Entwicklung der neuen Achtsamkeit ihr gegenüber. Dass ein Buch wie „Das geheime Leben der Bäume“, geschrieben von dem Förster Peter Wohlleben 2015, schließlich noch ein absoluter Bestseller wird, verifiziert diesen Trend nur zusätzlich.

„Natur ist Projektionsfläche eines unentfremdeten Lebens und zugleich auch Religionsersatz. Was man früher in der Kirche fand, sucht man jetzt außerhalb der Städte, in einer neuen Romantik, die längst mehr ist als Erholung und Ertüchtigung. Nämlich Sinnersatz. Natur ist wieder einmal das Andere der Gesellschaft. [...] Vielleicht findet das Unbehagen am Leben im unentrinnbaren Netz von Technik und Kommunikation hier seinen Ausdruck: als Kritik an Wachstums- und Fortschrittsideologie. Der Naturphilosoph Andreas Weber, einer der Stichwortgeber der neuen Bewegung, spricht von ‚Enlivenment‘, von Verlebendigung. In der Natur begegne eine innerlich tote Gesellschaft wieder dem Leben“³²³

Damit scheint sowohl im Wirtschaftsbereich, in der Kunst wie auch im Alltag ein Wandel stattzufinden, der die Natur neu entdeckt, Sehnsüchte neu bewusst werden lässt und nach

³²⁰ Vgl. Leberecht (2016).

³²¹ Freund (2016).

³²² Eine Kombination aus Joggen und Müll aufsammeln.

³²³ Freund (2016).

Neuorientierung und Halt sucht. Dabei stellen Freund und Kämmerlings deutlich heraus, dass „[j]e mehr Technik [Einfluss auf das Leben gewänne], desto schneller wiederhol[e] sich diese antizyklische Rückkehr [zur] Natur.“³²⁴ Schließlich ging mit der Bewegung der Romantik die Industrialisierung einher, und es kam damit zu einer einschneidenden Ausweitung von Technik, die heute mit der fortschreitenden Digitalisierung verglichen werden kann. Trotzdem unterscheiden sich die Romantiker damals zu den neuen Romantikern heute. „Unter den Bedingungen des Anthropozäns, des Zeitalters der nicht länger bestreitbaren Herrschaft des Menschen über die Natur, suchen [die neuen Romantiker] draußen nicht mehr sich selbst, sondern das Andere, die fremde, die ungleichförmige Erfahrung [...]“³²⁵

In Bezug auf die Kunst kann dabei festgehalten werden, dass

„die Gegenwart von der Kunst nicht [mehr] analysiert [wird], vielmehr artikulieren sich in ihr Wünsche und Visionen als Gegenentwurf. Es entstehen innere Landschaften, die durchaus die Kraft haben, ihre Wirkung auf das Außen zu entfalten. Es ist kein direktes Dokumentieren oder Entwerfen, die Arbeiten sind vielmehr geprägt von einer Leidenschaft für das Unbestimmte, das weiter Entfernte, das Zwiespältige. Im Traum von Einheit und Spiegelung von Individuum und Natur ist auch der Alptraum des Unerreichbaren und Inkompatiblen enthalten.“³²⁶

12. Neuer Realismus nach Gabriel und Massimo Ferraris

Neben der neuen Romantik, die, wie bereits oben erwähnt, 2005 durch die Schirn Kunsthalle reden von sich machte, gilt es außerdem, den sogenannten „Neuen Realismus“ noch in Kürze zu betrachten. Es ist ein bis dato eher philosophisches Manifest einer neuen Generation denn ein künstlerisches, weshalb der neue Realismus aber trotzdem aufgrund seiner Anliegen, Anforderungen, Herausforderungen und Betrachtungen Erwähnung finden soll. Wortführend sind in diesem Zusammenhang der Italiener Massimo Ferraris wie auch der deutsche Jung-Philosophieprofessor Markus Gabriel aus Bonn.

Angemerkt sei direkt zu Beginn, dass das Einläuten des Neuen Realismus bereits viele kritische Stimmen hat laut werden lassen, die beklagen, dass die Schriften Gabriels populistisch seien, alte Fragestellungen bzw. Feststellungen aufgreifen und als neu hinstellen, dabei aber die grundsätzlichen zu klärenden Fragen nur unklar umrissen, statt

³²⁴ Freund (2016).

³²⁵ Freund (2016).

³²⁶ Hollein et al (2005), S. 14.

den bis dato unbeantwortet gebliebenen Fragen adäquate Antworten bzw. Forschungen zukommen zu lassen. Dessen ungeachtet aber soll die Idee des Neuen Realismus hier angerissen werden, da durch diese Debatte das Weltbild der heutigen Zeit, vor dem Bigelli u.a. zu verorten ist, sehr deutlich wird

„Der Neue Realismus scheut die Öffentlichkeit nicht. Es geht ihm auch darum, der Philosophie sowie den Geisteswissenschaften insgesamt angemessenes Gehör zu verschaffen, nachdem klargeworden sein sollte, dass eine nur ökonomisch und technisch-naturwissenschaftlich voranschreitende Zivilisation nicht imstande ist, die grossen [sic!] Fragen einfach zum Schweigen zu bringen, die sich geistige Lebewesen seit Jahrtausenden stellen und die zur Entwicklung von Hochkulturen geführt haben.

Der Neue Realismus wendet sich auch gegen das naturalistische Weltbild. Im Partikelbeschleuniger und im Hirnscan sieht man weder Moral, Religion, Republiken, Zahlen noch die Geistesgeschichte. Daraus folgt aber nicht, dass es diese welthistorischen Agenten nicht gibt, sondern nur, dass man sie naturwissenschaftlich prinzipiell nicht erforschen kann. Das Reale ist nicht mit dem Natürlichen identisch, das Gegenstand der naturwissenschaftlichen Erforschung ist. [...]

Der Neue Realismus ist eine weltweit sichtbare Neubesinnung auf die soziokulturelle Einbettung und die Einheit, Freiheit und Gleichheit der Wissenschaften. Damit entspricht er dem Imperativ der Aufklärung, den Streit der Fakultäten mit dem humanistischen Ziel vor Augen zu moderieren, dass der Mensch als geistiges Lebewesen nicht verschwinden soll, wie nach Foucault ein Gesicht im Sand am Meeresufer.“³²⁷

Der Neue Realismus plädiert letztlich für eine Pluralität der Sinneseindrücke – wobei Gabriel den Begriff der Sinnfeldontologie prägt – und der Existenz sowohl dieser als auch tatsächlicher Gegenstände. Gabriel führt hierfür das mittlerweile fast berühmte Beispiel mit dem Vesuv an, wohingegen Ferraris seine Überlegungen auf das Pantoffel-Beispiel stützt. Hieran demonstrieren sie, „dass Gedanken über Tatsachen mit demselben Recht existieren wie die Tatsachen, über die wir nachdenken.“³²⁸ Dabei gibt es nicht ausschließlich „materielle Gegenstände, sondern zum Beispiel auch logische Gesetze und menschliche Erkenntnis, die wir ebenso erkennen können wie materielle Gegenstände.“³²⁹

Seel beschreibt die Grundzüge in der „Zeit“ zu Gabriels neuem Realismus etwas ausführlicher und kritisiert hier auch direkt die Schwächen von Gabriels Ausführungen:

„Das Sein ist eben nicht auf Seiendes zu reduzieren, wie schon Hegel und Heidegger wussten. Die Welt ist vielmehr ein offener, für das menschliche Vernehmen im Ganzen unfasslicher Horizont realisierter und nicht realisierter Möglichkeiten des Fühlens, Erkennens und Handelns. Für ihre Bewohner offenbart sie viele Dimensionen des Wirklichen, die nicht in einer ultimativen Form der Beschreibung erfasst werden können. Juristische, politische, ökonomische, historische,

³²⁷ Gabriel (2016).

³²⁸ Gabriel (2014), S. 8.

³²⁹ Gabriel (2014), S. 8.

psychologische, grammatische oder ästhetische Tatsachen lassen sich nun einmal nicht mit den Methoden der Physik ermitteln.

Wie andere Autoren auch plädiert Gabriel für einen Beschreibungspluralismus, der mit einem philosophischen Realismus vereinbar ist. Diesen plausiblen Antireduktionismus jedoch rüstet er zu einer "Sinnfeldontologie" auf, die eine Pulverisierung der Welt in unzählige Wirklichkeitsbereiche billigend in Kauf nimmt. Die Frage, wie diese Bereiche miteinander verbunden sind, ob und wie sie sich ein- und ausschließen, überlagern und ergänzen, wird an die "empirischen Wissenschaften" delegiert. Um solche Feinheiten braucht sich der spekulative Ontologe nicht zu kümmern.

Gerade hier aber läge die Herausforderung eines robusten Realismus, der sich den Exzessen eines irre gewordenen Konstruktivismus und eines entfesselten Szientismus gleichermaßen verweigert. Gabriels fröhliche Wissenschaft hingegen begnügt sich mit der Versicherung, die Welt enthalte unendlich mehr Sinn, als der kleine Fritz und die große Philosophie es sich vorzustellen vermögen.³³⁰

Trotz der Kritik des Populären in der Veröffentlichung Gabriels, muss man Letzterem an dieser Stelle zu Gute halten, dass eben sein Buch lange Zeit auf den Bestsellerlisten stand und dem infolgedessen große Aufmerksamkeit zuteil wurde, was wiederum in zahlreichen Diskussionen gipfelte. Allein, dass über einen Paradigmenwechsel gesprochen wird – und genau das hat Gabriel erfolgreich ausgelöst – bereitet den Weg für weitere Diskurse. Gabriel löst mit seinen Publikationen neues Denken bzw. Überdenken aus und macht den ersten Schritt hin zu einer Neuverortung bzw. Neuorientierung des Menschen im 21. Jahrhundert.

Ebenso versteht Riedweg Gabriels Veröffentlichungen und konstatiert:

„Markus Gabriel hat sein Buch bewusst als eine Propädeutik angelegt. Er will ja keine neue Erkenntnistheorie anbieten, sondern zeigen, wie alles umfassende Weltbilder Einstellungen und Haltungen beeinflussen und unsere Praxis korrumpieren. Er zeigt, dass das naturwissenschaftliche Universum – ohne Zuhandenheit, ohne ontologische Erfahrungen des Menschen – sich geradewegs in die Ermächtigungsfantasien der konstruktivistischen Diskursvirtuosen umverwandeln kann. Eine enteelte, entzauberte Welt, in der wir im Grunde nicht oder nur als zufälliger Molekülverbund vorkommen, bietet sich dann als Spielmasse an für Ideologen, Manipulatoren oder Fantasten. Was hieße es demgegenüber, realistisch zu denken, genauer gesagt eine Haltung zur Wirklichkeit einzunehmen, die damit rechnet, dass die Wirklichkeit an sich erkennbar und wahrheitsfähig ist? Das ontologische Vertrauen, der kritische Impuls, die aufklärerische Energie des Neuen Realismus, sie würden zunächst eine Diskursreduktion erzwingen. Nicht jede strategisch erzeugte Scheinwelt hat Anspruch auf Gehör, bloß weil angeblich alles kulturell oder willenserzeugt ist – und damit auch irgendwie gleichwertig zu sein scheint. Unter dem realistischen Blick gäbe es richtig und falsch, das Zutreffende und den Bullshit. Für die Praxis wäre das ein Fortschritt. Nicht nur die Rede über die Dinge wäre transparenter, auch diese selbst erhielten die Kraft zurück, das Handeln anzuleiten.“³³¹

³³⁰ Seel (2014).

³³¹ Schmidt (2014), S. 19f.

In diese Stoßrichtung weisen auch die Äußerungen der Teilnehmer vom runden Tisch im April 2008 in Rom vom Instituto Svizzero Roma organisiert um Gianni Vattimo. Diese diskutierten

„unter der Überschrift >>Vom pensiero debole zur Wiederkehr der starken Gedanken<< [...]. Ausgangspunkt war genau die Wahrnehmung, dass wir in einer Phase des Übergangs in ein neues Zeitalter leben, das sich durch eine gewisse Rückkehr zum ‘Realen’ und durch ein wiedererwachtes Bedürfnis nach ‘starken Gedanken’, nach Sicherheiten und nach ‘Wahrheiten’, die mehr als relativ und konstruiert sind, unterscheidet und für das ausserdem [sic!] ein erneutes, ausgeprägtes Interesse an der Geschichte kennzeichnend scheint: Aus ihr, so die Hoffnung, lässt sich in der Unsicherheit und Komplexität der heutigen Welt möglicherweise eine Orientierungshilfe gewinnen.“³³²

Sowohl die neue Romantik als auch der neue Realismus, verfolgen also dieselbe Stoßrichtung. Beide fordern ein Umdenken der gegenwärtigen Situation, mahnen die Wahrheit hinter der digitalen Fassade, die artifiziell kreierte neuen Wahrheiten und Welten nicht zu vergessen, an. Sie fordern ein Einstehen und Zulassen starker Werte, Individualismus und Subjektivität im positiven Sinne. Daneben soll ein sich zurückwenden und rückversichern möglich sein, da Historie Verortung, Versicherung und Reflexivität zulässt.

Riedweg spricht sich in diesem Zusammenhang für „die Idee einer <<Ära der Authentizität>> (Edward Docx) – im Sinne einer verstärkten Sehnsucht nach Deckungsgleichheit zwischen Anschein und Realität – oder eine[-] Rückkehr zum ‘starken Denken’ oder [...] das Konzept eines ‘back to basics’ [...]“³³³ aus. Hieraus wird ersichtlich, dass der Neue Realismus, stärker noch als die Neue Romantik den Fokus auf die fortschreitende Digitalisierung legt. Neben den medial vermittelten Realitäten wird gerade hier die Gefahr der Manipulation gesehen, weshalb der Wahrheitsgedanke so stark apostrophiert wird. Ferraris schreibt:

„Die geschichtliche Erfahrung der verschiedenen Arten von Medienpopulismus, der Kriege nach dem 11. September und der jüngsten Wirtschaftskrise hat zwei zentrale Dogmen der Postmoderne nachdrücklich in Abrede gestellt: dass die gesamte Wirklichkeit sozial konstruiert und unendlich manipulierbar sei und dass die Wahrheit ein nutzloser Begriff sei, da Solidarität mehr wiege als Objektivität. Die realen Notwendigkeiten, das reale Leben und der reale Tod, die sich nicht einfach auf Interpretationen reduzieren lassen, sind zurückgekehrt und machen ihre Rechte geltend.“³³⁴

Marramao spricht in seinem Beitrag „Demokratie und Postdemokratie: Eine Diagnose der globalisierten Welten“ nochmals das Gefühl der Entwurzelung durch andauernde, aber immer weniger übersichtlich werdende Verdichtungen und Durchdringungen an. Er

³³² Riedweg (2014), S. 8.

³³³ Riedweg (2014), S.12.

³³⁴ Ferraris (2014), S. 61.

nimmt auch den damit verbundenen Wunsch oder die Sehnsucht nach Stabilität und Sicherheit in den Fokus, die aber häufig in „gepanzerten Gemeinschaften“³³⁵ gesucht werde „die durch eine hartnäckige Identitätsobsession geprägt“³³⁶ seien; womit er sogleich auch Radikalisierungen bzw. die Gefahr solcher anspricht, die sich umgesetzt in Deutschland beispielsweise durch den Einzug der AFD in den Bundestag manifestiert.

Abschließend kann in Bezug auf den Neuen Realismus und die Neue Romantik festgehalten werden, dass sie ähnliche Symptome der Gesellschaft aufdecken und entsprechende Gegenbewegungen bzw. Reaktionen initiieren. Die Sehnsucht nach Stabilität schließt Momente des Flüchtigen, Abstrakten, der Entgrenzung, des Sonderbaren, des Fremden etc. nicht aus, sondern gerade sie konstruieren Sinn und sind in einer Welt, in der immer mehr quantifiziert, qualifiziert, optimiert und bequemer gemacht wird, umso wichtiger. Andersartigkeit grenzt ab und ggf. auch aus, kann aber genauso verbindende Elemente knüpfen, an denen man lernt diese zu tolerieren und zu schätzen. Grenzerfahrungen statt widerstandlose Bequemlichkeit oder Einfachheit bringen den Menschen bzw. die Menschheit weiter und führen zu Durchbrüchen und Innovationen. Aber eine Verortung in Zeiten der weltweiten Vernetzung, die zur Uniformierung zu führen scheint und Individualismus immer seltener werden lässt, erschwert diese Entwicklungen. Dies wird insbesondere an neuer Architektur ersichtlich, die nichts mehr über ihren eigentlichen Standort aussagt, nationale Eigenheiten in den Hintergrund treten lässt und Kulturen konformiert, sodass Metropolen im gesichtslosen Einheitslook erstarren und die Globalisierung zur Uniformierung transformieren lässt.³³⁷

An dieser Stelle sei deshalb der Blick der aktuellen Ausstellungsszene zugewandt, um eben jene Annahmen zu überprüfen.

13. Blick auf die Documenta – aktuelle Kunstthematiken

Zu Beginn sei deshalb der erste Blick auf die documenta 14 geworfen, um einen Eindruck der aktuell rezipierten Kunst und ihrer Schwerpunktsetzungen in Hinblick auf bearbeitete Themen zu gewinnen.

³³⁵ Marramao (2014), S. 133.

³³⁶ Marramao (2014), S. 133.

³³⁷ Vgl. BR alpha (2013).

Die documenta 14 in Kassel/Athen hatte die großen Themen „[u]nsichere Zustände, Krieg, Flucht und Exil [...], die dem Besucher an allen Ausstellungsorten begegne[t]n.“³³⁸ Der Leitspruch lautete: Learning from Athens. Damit wird die Ausstellung direkt in das politische Zentrum der Europapolitik gesetzt. Dabei werden vorrangig die „hässlichen“ Seiten dieser Zustände präsentiert, anstatt diesen „entgegenzuwirken“ und eine verbindende hoffnungsfrohe Zukunft zu skizzieren. In diesem Zusammenhang fragt Robert Assaye, Autor und Kritiker aus London, zu Recht: „What does it mean now to make state-funded art? Is cultural exchange any longer possible in an era increasingly defined by the erection of borders between cultures and the aggressive policing of an essentialist identity politics? What happens to art which has as its only master the market?“³³⁹ Sollte Kunst nicht über die Grenzen hinweg verstanden werden, grenzenlos und staatenlos sein? Außerdem besteht ja auch der Anspruch der documenta darin, „eine nationale und internationale Gemeinschaft mittels Kunst zu bilden“³⁴⁰, anstatt jene zu spalten.

„Der Südafrikaner Kendell Geer hat seine beängstigende Sammlung von Natodraht in Stahlregalen ausgestellt, gleich neben einem Panzer aus Sitzpolstern von Andreas Angelidakis. Und US-Künstlerin Andrea Bowers zeigt mit "No Olvidado (Unvergessen)" ein Denkmal für jene, die beim Übertritt der Grenze zwischen Mexiko und den USA ihr Leben verloren.“³⁴¹

Damit zeigt die documenta eben das, was weltweit an Unrecht passiert, zeigt das Unschöne und Unbequeme, womit Adam Szymczyk, künstlerischer Leiter der documenta, schließlich wenigstens die Marktbefreiung der Kunst gelingt. „Gezeigt wird, in Kassel wie in Athen, viel Kunst, die [...] sonst eher in Weltkulturenmuseen an[zu]treffen [ist]“³⁴², was zur Folge hat, dass „auf der Art Basel [wenig] mit dem geldwerten Hinweis: Documenta“³⁴³ angepriesen werden kann.

Okwui Enwezor, Kurator und Autor sieht u.a. in der documenta auch die Möglichkeit, hier „sehr präzise die politischen und sozialen Übergangsperioden der jeweiligen Länder“³⁴⁴ zu vermitteln und einen ggf. „traumatischen historischen Umbruch zu bewältigen.“³⁴⁵

³³⁸ Padtberg (2017).

³³⁹ Assaye (2017).

³⁴⁰ Lutz (2017), S. 78.

³⁴¹ Padtberg (2017).

³⁴² Karich (2017).

³⁴³ Karich (2017).

³⁴⁴ Enwezor (2002), S. 21.

³⁴⁵ Enwezor (2002), S. 21.

„In dieser Hinsicht kann die documenta 14 dazu beitragen, die politische und sozioökonomische Krisensituation Griechenlands als eine politische und soziale Übergangsperiode des Landes zu reflektieren. Die Argumente, die Szymczyk jedoch für die Wahl der Stadt Athen nennt, sind nicht nur von Interesse für Griechenland. Die documenta 14 stellt vielmehr den Versuch dar, ‘to deliver a realtime response to the changing situation of Europe, which as a birthplace of both democracy and colonialism is a continent whose future must be urgently addressed’. Er regt damit nicht nur an, über die antike Bedeutung Athens als Wiege bzw. als Ort der Entstehung der Demokratie nachzudenken, sondern auch über die sich vom 16. Jahrhundert bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts hineinreichende gewaltsame Übernahme von Ländern und Kulturen durch europäische Mächte.“³⁴⁶

Trotz des großen Anspruchs seitens Szymczyk und seiner Vermittlungsziele konnten diese Ziele augenscheinlich nicht erreicht werden. Deshalb fragt auch Barbara Lutz abschließend:

„Inwiefern vermag der Anspruch auf eine gemeinsame und geteilte Erfahrung die Besucher_innen miteinzubeziehen, die dann konsequenterweise vor der finanziellen und logistischen Herausforderung standen, beide Städte zu besuchen, um so die documenta 14 nicht nur in ihren ethischen Zielen verstehen zu können, sondern auch die Kunstwerke in ihren jeweiligen lokalen Relationen sowie an ihren jeweiligen Ausstellungsorten – etwa mit ihren visuellen Referenzen, historischen Parallelen, gestalterischen Differenzen oder kontextuellen Überschneidungen“³⁴⁷

Einen weiteren Kritikpunkt beschreibt die ausgestellte Kunst selbst, denn hier wäre „viel plakative Betroffenheitskunst, garniert mit genau der Zeigefinger-Überheblichkeit, die die Kuratoren eigentlich kritisieren wollten“³⁴⁸, präsentiert worden, was dazu führte, dass der eigentliche Anspruch weit verfehlt wurde. Ausgestellt wurde demnach häufig nur die Unverbindlichkeit der Kunst. Aktuelle Themen wie Terror, Populismus oder auch Überwachung hätten kaum Eingang in die Schau gefunden. Letzteres begründet die Hessenschau damit, dass auch von den 200 Künstlern bereits über ein Viertel verstorben sei, und keiner der verbleibenden Künstler unter 30 Jahren gewesen wäre.³⁴⁹

Ferner wurde die documenta als „kolonialistisch und exotisierend“³⁵⁰ kritisiert, es sei den documenta-Zuständigen primär darum gegangen „die Documenta als Institution zu erneuern, zu revolutionieren.“³⁵¹

Die zusätzliche Krux bei der documenta 14 ist, dass sie ein Defizit von circa 7 Millionen Euro eingefahren hat.³⁵² Diese Tatsache steht wie ein ironisches Mahnmal über der

³⁴⁶ Lutz (2017), S. 81.

³⁴⁷ Lutz (2017), S. 86.

³⁴⁸ Fouraté (2017).

³⁴⁹ Vgl. Fouraté (2017).

³⁵⁰ Deutschlandfunk (2017).

³⁵¹ Deutschlandfunk (2017).

³⁵² Vgl. Fouraté (2017).

ganzen Ausstellung, denn was soll der Besucher von Athen nun lernen? Der zynische Schluss heißt: Schulden machen. Denn vor dem Hintergrund, dass Griechenland während der Eurokrise zahlreiche Rettungsschirme bekam, um dem Staatsbankrott zu entgehen, liegt kein anderes Fazit so nahe wie jenes.

In einem Interview der „monopol“ in der Dezember Ausgabe 2017 bezieht Adam Szymczyk Stellung zu seiner kuratierten Documenta XIV, die „verrissen und skandalisiert [wurde] wie keine zuvor.“³⁵³

Neben den bereits genannten Kritikpunkten, gab es seitens der Besucher noch die Kritik, dass zu wenig vermittelt worden sei, man sich z.T. verloren gefühlt habe. Szymczyk entgegnet hierauf: „Es kam uns im Besonderen darauf an, die Ausstellung nicht ‚überzuerklären‘, alles zu vereinfachen und in leicht konsumierbare Pakete aufzuteilen.“³⁵⁴ In Bezug auf das „verloren-sein Gefühl“ der Besucher gibt er zu bedenken, dass wir „der Macht der Infrastrukturen und Leitsysteme [unterworfen seien], es [gäbe] keine dunklen Nischen mehr. Es [sei] Aufgabe einer Ausstellung und ihrer Kunstwerke, auch Sphären des Nichtverstehens zu kreieren, genauso wie Momente der diskursiven Auseinandersetzung [...]“³⁵⁵

Diese Argumentationskette erscheint trotzdem allzu häufig eine Entschuldigung für die Dinge zu sein, die auf den ersten Blick nicht als Kunstwerke an sich zu erkennen sind. Die Mystifizierung dieser stellt demnach eine Prämisse der Kunstwelt dar, frei nach dem Motto: dort wo keine Kunst ersichtlich ist, benötigt es Wortakrobatik, um diese als solche zu klassifizieren. Die sogenannten Leerstellen, die dabei von den Beobachtern nicht als solche gefüllt werden können, werden dann immer damit begründet, dass der Mensch wieder lernen muss, eben jene zu akzeptieren, Unwissenheit und nicht Erschließen eines Kunstwerkes ertragen zu müssen.

Letztlich stellt sich also heute mehr denn je die Frage, inwieweit sich Kunst erklären oder auch nicht erklären sollte, was sie klassifiziert oder eben deklassiert als solche betrachtet und angenommen zu werden. Schlussendlich ist es aber immer wieder der Betrachter, der die Kunst als jene kategorisiert bzw. in einem Vorschritt die Kuratoren, da jene auch entscheiden, welche Art von Kunstwerk auf Ausstellungen gezeigt wird, und welche

³⁵³ Monopol Dez. 2017, S. 41.

³⁵⁴ Monopol Dez.2017, S. 42.

³⁵⁵ Monopol Dez.2017, S. 42.

Kunstwerke vom Kunstmarkt ausgeschlossen werden. Damit spannt sich ein Machtverhältnis auf, welches aufgrund der Vorauswahl durch Experten so kaum durchbrochen werden kann.

Der Kunsthistoriker und Kulturwissenschaftler Wolfgang Ullrich verweist in diesem Ausstellungs-Zusammenhang in seinem Artikel in der „Zeit“ „Blaue Blume, wo nur blüht du?“ von 2005 auf die „Wunschwelten“-Ausstellung in der Schirn Kunsthalle in Frankfurt am Main, explizit auf den hierzu erschienen Katalog. Hierin würde sich oft auf Gerhard Richter bezogen werden. Begründet sieht er die häufigen Zitationen oder Verweise auf den Künstler darin, dass Richter

„der jüngeren Generation gerade mit seinen Wolken- oder Landschaftsgemälden das Vorbild einer Kunst ab[gibt], die sich so offenhält, dass sie überall passt und niemanden vor den Kopf stößt. Der Kunstmarkt belohnt solche Kunst, nicht nur weil sie einem bürgerlich-zufriedenen Publikum entgegenkommt, sondern weil sie aufgrund ihrer Unverbindlichkeit auch auf allen internationalen Messen vertrieben werden kann. Gerade die Werke, die angeblich als romantische Flucht vor der Globalisierung entstanden, verdanken ihren Erfolg also einer Globalisierbarkeit: Dass sie, statt identifizierbare Lokalitäten zu zeigen, aus Himmeln, Schluchten oder großen Wasserflächen bestehen, verleiht ihnen eine Ortlosigkeit, die sie nirgendwo auf der Welt wirklich fremd erscheinen lässt. Oft gibt es nicht einmal klare Raumbegrenzungen, sondern nur geheimnisvolles Wabern.“³⁵⁶

Damit disqualifiziert Ullrich Richters Kunst aus Experten-Sicht als Schönmalerei, letztlich als absolutes Dekorationsobjekt, da es scheinbar immer einen Platz irgendwo beziehen kann, um seine Sinnleere auszustellen und trotzdem Wohlgefallen, wenn es denn überhaupt auffällt, hervorzurufen. Hieran ist nichts Kritik, es ist ein Nirgendwo und Überall und damit begehrtes Objekt für den Kunstmarkt, der wiederum vom Kapitalmarkt profitiert; denn dieses sinnentleerte Objekt verspricht Höchstpreise, nicht allein aufgrund des Dargestellten, sondern insbesondere aufgrund des Namens in der rechten, meist unteren Bildecke.

Im Verlauf des Artikels revidiert Ullrich seine Aussage bzgl. der Annahme, dass Richters Bilder bzw. globalisierte, unbestimmte Kunst nicht erklärungsbedürftig wäre oder sein müsste:

„Vermutlich braucht globalisierbar unbestimmte Kunst aber sogar [doch] eine Anbindung. Sie ist kommentarbedürftig, nicht um verstanden zu werden, sondern um überhaupt erst etwas zu bedeuten. Auf sich allein gestellt, droht sie leer zu sein. Ihr den Untertitel *Romantik* zu verpassen ist dabei die denkbar geschickteste Strategie: Diese Vokabel steht ihrerseits weniger für einen klaren Begriff als für eine Projektionsfläche, auf der jeder Ausstellungsbesucher seine Sinnerwartungen unterbringen kann.“³⁵⁷

³⁵⁶ Ullrich (2005).

³⁵⁷ Ullrich (2005).

Es zeigt sich, dass sich mit der Kunst ein breites Diskussionsfeld entfaltet, welches nicht immer allumfassend erklärt werden kann und außerdem in dem Sinne nicht greifbar ist. Infolgedessen lehrt die Kunst sicherlich häufig vorrangig die Betrachtung und die Diskussion, die anfänglich nicht erdachte Diskussionsfelder in jeglichem Gebiet eröffnet und häufig über sich hinausweist. Sie ist wegbereitend für neue Sichtweisen, bereitet den Weg einer Hinterfragungskultur, kritisiert, polemisiert, polarisiert, und ist manchmal auch nur elementar, basal, zeigt auf, woher wir kommen, erdet, erinnert, verwurzelt. Schließlich eröffnet sich mit Ullrichs Kritik ein neues Diskussionsfeld, eine neue Betrachtungsweise und lässt die aktuellen Kunstströmungen hinterfragen.

Dennoch ist auch die Kunst schon lange nicht mehr so autonom, wie es gerne insbesondere von Künstlern und Unabhängigen gesehen werden würde. Schließlich ist der Kapitalismus auch hier angekommen, und Kunstinstitutionen nehmen immer mehr die Gestalt von Wirtschaftsmächten ein, fungieren wie jene, richten sich aus an Angebot und Nachfrage und müssen möglichst effizient, wirtschaftlich und wertschöpfend, nicht nur im kulturellen Sinne, aber umso mehr im wirtschaftlichen Sinne sein. Nicht umsonst schreibt Dossi: „Der Kunstmarkt ist der schillerndste Spross der kapitalistischen Gesellschaft.“³⁵⁸ Kunstinstitutionen sind demnach gewinnorientierte Objekte wie die großen Wirtschaftskonzerne. Auch hier geht es um Gönner, Sponsoren, Ruhm, Reichtum, Networking und wahrscheinlich schon lange nicht mehr um das Können an sich. Schließlich stellt sich auch immer wieder die Frage, was das Können eigentlich auszeichnet, denn grundlegende Maßgaben, Regeln oder Kompetenzregister können in der Kunst kaum erhoben werden; zu subjektiv ist die Arbeit, zu groß sind die eventuellen Leerstellen.³⁵⁹ Dabei stellt Piroshka Dossi die provokante These auf, dass „ein gutes Kunstwerk [...] in einem schnelllebigen Markt eines [ist], das sich beim ersten Hinsehen erschließt.“³⁶⁰ Demnach wäre Ullrichs Kritik an Richter unbegründet, wenn nicht auch Dossi's Feststellung so zynisch wäre. Aber gerade ihre Buchveröffentlichung „Hype“ identifiziert eben diese geschilderten Kunstmarktentwicklungen, deckt monetäre Beziehungen und Bedingungen auf, analysiert und reflektiert diese.

Die Problematik der heutigen Zeit bestehe darin, dass es unterdessen „weniger die Kunst als die Wirklichkeit [ist], die absurd und irreal erscheint“, schreibt die „Zeit“ und, weil

³⁵⁸ Dossi (2007), S. 9.

³⁵⁹ Vgl. Dossi (2007), S. 10f.; 46f.

³⁶⁰ Dossi (2007), S. 46.

eben „nichts radikaler zu sein scheint als die Realität, können die Künstler der Gegenwart nicht einfach weitermachen wie bisher.“³⁶¹

Diesem Anspruch Rechnung tragend wäre es schließlich das Naheliegendste, eine Kunst des Schönen und Verbindenden zu schaffen, eine Kunst, welche die Möglichkeiten einer besseren Welt aufzeigt, einer Welt der Nähe, der Nachbarschaft und Zuversicht.

„Das heikle Spiel aus Reiz und Rührung entwickelt seine Kraft ja erst in Momenten der Nahbarkeit: sobald Menschen bereit sind, sich von der Kunst ergreifen zu lassen. Allein in einem solchen Augenblick der Nähe vermag sie vom guten Leben zu erzählen, erst dann erwacht jener Möglichkeitssinn, den die Gegenwart gerade so gut brauchen könnte.“³⁶²

14. Die aktuelle Ausstellungsszene

Betrachtet man neben der documenta noch die aktuelle Ausstellungsszene und ihre Titel, dann zeigt sich ein stark differierendes Bild. Dieses oszilliert zum einen zwischen Sehnsucht, Nostalgie, Frieden und Schönheit und zum anderen zwischen Krise, Grenzen, Andersheit und einer unbestimmten Angst in Hinblick auf Digitalisierung und Technisierung.

Im Ludwigs Forum Aachen wird beispielsweise die Ausstellung „68 – Flashes of the Future: Die Kunst der 68er oder die Macht der Ohnmächtigen“ vom 20.04.18 bis zum 19.08.18 gezeigt. 1968 beschreibt ein Jahr „in dem in zahlreichen Ländern der Welt Proteste oder Revolutionen stattfanden, [...] um gegen die autoritären Strukturen der Gesellschaften zu kämpfen und Kulturrevolutionen hervorzurufen.“³⁶³ Die Aachener Zeitung schreibt: „Es war der Traum von einer Welt ohne Konventionen und Kriege.“³⁶⁴ Damit ist die Ausstellung aktueller denn je, denn noch immer gibt es diese Sehnsucht. Deshalb stellt auch der Kurator der Ausstellung, Andreas Beitin, fest:

„Viele Themen, weswegen die Leute damals auf die Straße gingen, spielen auch heute eine große Rolle. [...] Wir haben kriegerische Auseinandersetzungen, es gibt Präsidenten, die über die Entwicklung von Atombomben nachdenken, wir beklagen immer noch die Ungleichheit von Mann und Frau und müssen so dringend wie nie zuvor etwas gegen die Umweltzerstörung tun.“³⁶⁵

³⁶¹ Rauterberg (2017).

³⁶² Rauterberg (2017).

³⁶³ Ludwig Forum Aachen (2018).

³⁶⁴ Delonge (2018).

³⁶⁵ Fellmann (2018).

Damit rückt die Ausstellung Themen der Ungerechtigkeit und Ungleichheit sowie Themen der Angst in den Fokus. Die 10. Berliner Kunstbiennale, vom 09.06 bis zum 09.09.2018 mit dem Titel „We don't need another hero“, befasst sich mit ähnlichen Themen wie die Ausstellung in Aachen. Sie betrachtet die heutigen „anhaltenden Ängsten und Sorgen [zum Thema] – Ängste, die durch die Missachtung komplexer Subjektivitäten vervielfacht werden [...]“³⁶⁶.

Um subjektive Wahrnehmung geht es auch in der Kunsthalle Tübingen in der Ausstellung „Almost alive“, welche hier vom 21.07.2018 bis zum 21.10.2018 gezeigt wird. Die Ausstellung versteht sich „[a]ls Gegenbewegung zu den in den Medien massenhaft verbreiteten Bildern perfekt gestyler Körper, [sodass] Gegenwartskünstlerinnen und -künstler heute verstärkt auch tabuisierte und ausgegrenzte Aspekte von Leiblichkeit [thematisieren]“.³⁶⁷

Nicole Fritz, Kunsthistorikerin, erläutert in einem Interview mit dem „Spiegel online“, dass die Ausstellung Fragen aufwerfen soll wie: „Wie geht es mit dem Menschen weiter, angesichts der vielen technischen Möglichkeiten, die wir haben? Welche Ängste löst es in uns aus, dass wir mit Genmanipulation die Natur eingreifen?“³⁶⁸. Damit wird der Ausstellungsbesucher mit sich selbst und seinen Lebensgewohnheiten, Ängsten und Hoffnungen konfrontiert, denn die Künstler reflektieren auch, „wie zerbrechlich und vergänglich der menschliche Körper ist, und wie er von der Technik geprägt wird.“³⁶⁹

Die Ruhrtriennale, die vom 09.08 bis zum 23.09.2018 stattfindet, hat das Thema „Zwischenzeit“. Stefanie Carp, Intendantin der diesjährigen Ruhrtriennale erläutert den Titel auf der Homepage wie folgt:

„Noch nie haben wir so stark empfunden, dass sich innerhalb kurzer Zeit alle unsere Lebensumstände verändern werden. Flüchtlinge, vertriebene und migrierende Menschen durchziehen die Kontinente, werden ausgegrenzt, durch ewige bürokratische Prozesse am Leben gehindert. Verteilungskriege von unvorstellbarer Grausamkeit zerstören ganze Gesellschaften und Kulturen. Spätestens jetzt hat jede*r begriffen, dass die Forderungen nach Beteiligung, Gleichheit und Freiheit keine Frage eines politischen Geschmacks sind, sondern eine Frage des zivilisierten Überlebens. Die migrierenden Menschen sind eine sichtbare Chiffre des 21. Jahrhunderts, die Avantgarden eines neuen Zeitalters.“

[...]

³⁶⁶ KW Institute for Contemporary Art (2018).

³⁶⁷ Kunsthalle Tübingen (2018).

³⁶⁸ Padtberg (2018).

³⁶⁹ Padtberg (2018).

Die Zwischenzeit ist unsere Chance: die Veränderung aller sozialen und kulturellen Verhältnisse kreativ mitzugestalten, statt in Furcht und Abwehr zu verharren. Als Menschen der Zwischenzeit sind wir neugierig und erfinderisch. Wir entwickeln neue Aufmerksamkeiten. Wir wollen in offenen Gesellschaften leben, mit gleicher Beteiligung aller. Wir werden vieles ändern müssen, wir werden teilen müssen, wenn wir die Offenheit behalten, autokratische Regierungen, neue Nationalismen und Rassismus verhindern und nicht in Verteilungs- und Klimakriegen untergehen wollen.³⁷⁰

Damit stellt Carp aktuelle brisanzpolitische Themen in den Fokus, mit welchen sich die Künstler verschiedener Nationen auseinandersetzen. So werden aktuelle Ängste, aber auch mögliche Chancen offenbar.

Neben den bereits angesprochenen Ausstellungen gibt es natürlich noch zahlreiche andere, die sich ebenfalls mit krisenbehafteten Themen auseinandersetzen, so beispielsweise auch die Hamburger Kunsthalle mit der Ausstellung „Entfesselte Natur – Das Bild der Katastrophe seit 1600.“ (29.05-14.10.2018). „Die Ausstellung beleuchtet dabei auch das Scheitern des Menschen an der Natur, etwa in Folge seiner Technikgläubigkeit.“³⁷¹ Damit befasst sich auch diese Ausstellung mit essentiellen Themen, die in Zeiten des Klimawandels aktueller denn je sind und die Ängste des Menschen in Bezug auf die ihr gegenüberstehende gewaltige Naturkraft reich bebildern.

Diesen Thematisierungen der Ängste, Krisen und Unterdrückungen stehen Ausstellungen des Schönen, des Friedens sowie der Nostalgie und der Sehnsucht gegenüber. So zeigt beispielsweise das LWL-Museum für Kunst und Kultur mit vier weiteren Kunstinstitutionen in Münster die Ausstellung „Frieden von der Antike bis heute“ (28.04-02.09.2018), anlässlich des europäischen Kulturerbejahres, welches von der europäischen Kommission ausgerufen wurde.³⁷² Die Ausstellung kann als Sehnsuchtszenario beschrieben werden, welches neben der Bebilderung von Harmonie und Frieden aber auch danach fragt, „wie haltbar [...] Frieden [ist], wenn Kriege in unserer globalisierten Welt omnipräsent sind“³⁷³.

Das Thema des Friedens hatte die Schirn Kunsthalle bereits ein Jahr zuvor in der Ausstellung „Peace“ (1.07-24.09.2017) realisiert und war der Frage nachgegangen, wie

³⁷⁰ Carp, Stefanie: Zwischenzeit? (2018).

³⁷¹ Hamburger Kunsthalle (2018).

³⁷² Vgl. Landschaftsverband (2018).

³⁷³ Sandstein Verlag (o. J.).

Frieden eigentlich ginge.³⁷⁴ Hierfür ging man von der These aus, „*dass Frieden von Interaktion und Kommunikation aller im Ökosystem existierenden Akteure bestimmt wird.*“³⁷⁵ Demnach ist Frieden ein Gemeinschaftsprojekt, welches nur durch gegenseitige Akzeptanz und ein Überwinden von Stereotypen erreicht werden kann.

Neben der Friedenssehnsucht gibt es aber auch noch den Wunsch oder die Sehnsucht nach mehr Müßiggang und Entschleunigung. Diesem Wunsch kommt das Kunstmuseum Bonn mit der Ausstellung „Der Flaneur. Vom Impressionismus bis zur Gegenwart“ (20.09.2018 - 13.01.2019) entgegen und begründet die Wahl der Ausstellungsthematik folgendermaßen:

„Mit der zunehmenden Beschleunigung unseres Alltags entsteht der Wunsch nach Müßiggang und Zeit zur Reflexion. Vor diesem Hintergrund ist gerade heute die Figur des Flaneurs aktueller denn je. Das langsame Flanieren und fließende Sehen des Flaneurs stehen in starkem Kontrast zu der Zweckgerichtetheit unseres Tuns und der Hektik unserer Bewegung.“³⁷⁶

An den Flaneur knüpft die Ausstellung in der Alten Nationalgalerie Berlin im weitesten Sinne in natürlicher Umgebung an. Gemeint ist damit die Wanderlust, welche sich in letzter Zeit immer mehr zu einem neuen Trend entwickelt. Gezeigt wird „Wanderlust Von Caspar David Friedrich bis Auguste Renoir“ vom 10.05.2018 bis 16.09.2018. Auch diese Bewegung zielt in Richtung der Entschleunigung, der genießenden Wahrnehmung und der Wiederentdeckung der Natur.

„Mit Rousseaus Parole „Zurück zur Natur!“ und Goethes Sturm-und-Drang-Dichtung wird das Wandern um 1800 zum Ausdruck eines modernen Lebensgefühls. Angesichts der rasanten gesellschaftlichen Umbrüche seit der Französischen Revolution entwickelt sich in einer Gegenbewegung eine neue Form der entschleunigten Selbst- und Welterkenntnis, die bis heute nachwirkt. [...] Die selbstbestimmte Fußreise eröffnet eine neue, intensive Art der Naturbegegnung und eine sinnliche wie auch körperliche Form der Weltaneignung.“³⁷⁷

Um abschließend noch das nostalgische Moment benannt zu haben, wäre noch die Ausstellung „Das Polaroid Projekt“ im C/O Berlin (07.07-23.09.2018) zu betrachten.

„Als der Physiker Edwin Herbert Land in Boston das Unternehmen Polaroid vor fast 80 Jahren gründete, gab es kein Bild der Welt, das schneller in der Hand, auf dem Tisch oder im Fotoalbum war. Die Popularität der Marke verbreitete sich rasch. Polaroid ist heute längst Kult, Foto- und Kulturgeschichte. Trotz Digitalisierung, seinem Niedergang 2009 und seiner Wiederbelebung unter *The Impossible Project* und die Vermarktung seiner Produkte unter neuem Markennamen *Polaroid Originals* erlebt das Sofortbild seit einigen Jahren wieder ein Comeback. Die Sehnsucht nach dem besonderen Moment, dem Haptischen des Bildes als Objekt, verbunden mit einer

³⁷⁴ Vgl. Schirn Kunsthalle (2017).

³⁷⁵ Schirn Kunsthalle (2017).

³⁷⁶ Kunst Museum Bonn (2018).

³⁷⁷ Staatliche Museen zu Berlin (2018).

gewissen Nostalgie angesichts der täglichen Flut von digitalen Bildern – das alles macht die Sofortbildfotografie auch für eine junge Generation wieder interessant.“³⁷⁸

Durch eben diese grobe Ausstellungsbetrachtung, primär ihrer Themenbetrachtungen, entwickelt sich ein Bild der Gesellschaft, die sich mit zahlreichen Gegenpolen zur Auseinandersetzung konfrontiert sieht. Einerseits sind die Nachrichten bestimmt durch Kriege, Krisen, insbesondere Flüchtlingskrisen, Einwanderung, politischen Radikalisierungen, Terror, Unrecht, Unterdrückung und Naturkatastrophen im Zuge des Klimawandels, andererseits geht es um neue technische Möglichkeiten und Errungenschaften, mit denen aber zeitgleich Ängste einhergehen in Bezug auf ihr Ausmaß in allen Lebensbereichen.

Demgegenüber stehen kollektive Bewegungen, die die Natur wiederentdecken, eine neue Achtsamkeit fordern und Sehnsüchte greifbar und begreifbar machen. Hiermit geht ein Aufleben nostalgischer Dinge wie der Polaroid-Kamera einher, die Wertschätzung des Handgemachten – wie es sich in der Do-it-yourself-Bewegung niederschlägt oder dem urban gardening und dem Neuaufblühen der Schrebergärten.

Eben jene Bewegungen sind außerdem Ausdruck einer neuen Achtsamkeit und dem Wunsch einer neuen Nahbarkeit, Verbindlichkeiten und Verwurzelung. Dementsprechend braucht es auch wieder mehr Kunstschönheit, die dem Betrachter ein Gefühl des Magischen, des Erhabenen schenkt, authentischer Ausdruck eines existentiellen Menschen ist, wie der Künstler Via Lewandowsky fordert. Denn er sieht die Kunst gefangen im Opportunismus. So empfindet er zahlreiche Ausstellungen eher als Dokumentationen denn als Provokation oder Inspiration. Es wäre nur noch ein sich Hinstellen und mit dem Finger drauf zeigen, d.h. eine nach allen Seiten hin abgesicherte Positionierung, denn eine authentische, starke Positionierung mit dem Anspruch, etwas zu bewegen.³⁷⁹

An diese Sehnsucht knüpft Bigelli an und schafft authentische Schönheit, die dem Betrachter ein Gefühl des Magischen oder des Erhabenen schenkt, wie es insbesondere auch an dem Bild „Coup de theatre“ ersichtlich geworden sein sollte.

³⁷⁸ C/O Berlin (2018).

³⁷⁹ Vgl. Nun #7 (2018).

Nun stellt sich vor diesem Ausstellungshintergrund und den zuvor geschilderten neueren Kunstentwicklungen jedoch noch die Frage, ob Bigelli als ein Künstler des 21. Jahrhunderts beschrieben werden kann.

15. Bigelli als Künstler des 21. Jahrhunderts

Vor dem Hintergrund der von Fleck konstatierten Ablösung vom 20. Jahrhundert, wurde bereits auch mit dem Verweis auf die Fauves festgestellt, dass Bigelli eben jene neuen „Malerei-Stilmittel“ umsetzt, wie sie von Fleck anhand von Baselitz und anderen gegenwärtigen Künstlern als gänzlich neu beschrieben wurden. Zu nennen wäre hier nochmals das Oszillieren zwischen zweiter und dritter Dimension, welches so aber bereits schon bei Matisse und den Fauves oder auch den Expressionisten beobachtet werden konnte. Außerdem ist das Freilassen mancher Flächen auf der Leinwand zu nennen, sodass selbige dem Betrachter als mit Bild-konstruierend präsentiert wird. Zusätzlich führen Farbaufhellungen und lasierendes Übermalen zur Sichtbarkeit oder Sichtbarmachung der Leinwand. Ebenfalls werden leichte Vorzeichnungen mit Bleistift auf der Leinwand offenbar, die dem Bild zusätzlich die Ahnung des Konstruktes einschreiben. Zeitgleich lässt aber auch eine impulsive Linienführung einen emotionalen Rückschluss zu, womit es einen konkreten Rückbezug auf die Fauves bzw. die Expressionisten gibt. Von ihnen adaptiert Bigelli die expressive, d.h. ausdrucksstarke Farbigkeit, zum Teil, ohne eine Farbe vorher abgemischt zu haben. Die reine Farbigkeit kombiniert mit Fläche und Kontur, ebenfalls von selbigen übernommen, führen schließlich zu einem gesteigerten Ausdruck, der jedoch keine Konflikte der Gegenwart abbildet, wie es bei einigen Künstlerkollegen der Fall ist, sondern das Schöne belebt. Damit hält sich Bigelli in diesem Fall streng an Matisse, der ebenso wenig die Konflikte des modernen Lebens wie den Imperialismus, eine zügig voranschreitende Expansionspolitik, Kriegsstimmung und einen damit einhergehenden Identitätsverlust, durch eine als fehlend-empfundener Verwurzelung, abgebildet hat.

In Hinblick auf die Epoche der Romantik konstruiert sich ein ähnliches Bild:

„Das "lange" 19. Jahrhundert ist eine Zeit der romantischen Verzauberung, aber auch der mechanischen Beschleunigung des Lebens, der Nationenbildung sowie der Industrialisierung. Es ist auch eine Zeit der Verwissenschaftlichung von Geschichte, Kunst und Natur sowie der Etablierung einer bürgerlichen Öffentlichkeit. Es ist eine Zeit des permanenten Wandels in der Wahrnehmung einer zunehmend global erfahrenen Welt. In dieser Zeit ändert sich alles: die

Themen und Werkformen der Kunst, die Mittel und Verfahren der Bilderzeugung, die ästhetischen Kategorien, die Rezeption durch den Betrachter und das Ich-Bewusstsein der Künstler.³⁸⁰

Ähnlich könnte sich die Beschreibung des 21. Jahrhunderts anhören, ergänzt durch Ausdrücke der Digitalisierung, einer stärkeren Betonung der Globalisierung und damit einhergehend aber auch einer erschwerten Verortung von Dingen durch eine fortschreitende Angleichung (insbesondere von Städten, die sich durch ihre Architektur immer ähnlicher werden) und einer schwieriger werdenden Verortung des Selbst. Letzteres begünstigt eine gesteigerte Sehnsucht nach Selbstbestätigung und Selbstvergewisserung, die mittels Plattformen wie Instagram und Snapchat gestillt wird. In diesem Kontext ist eine Orientierung an dieser Epoche, vor allem in Hinblick auf Bildthemen, nachvollziehbar. Schließlich findet in der Romantik eine ähnliche Sehnsucht seine Verbildlichung, wie sie auch heute zu spüren ist.

Die Natur, gekoppelt mit volkstümlichen Momenten, findet Eingang in die Bildwelten. Zusätzlich kommt es zu einem intensiven Rückbezug auf Märchen und Sagen, die primär durch Clemens Brentano und die Gebrüder Grimm, zur Zeit der Romantik, in den Mittelpunkt gerückt werden.

Auch Bigelli zeigt sich begeistert von Märchen, die nach seiner Aussage auch teilweise Eingang in seine Werke finden. Fasziniert ist er besonders von dem Märchen „Rapunzel“. Weiterhin finden griechische Mythen ihre Umsetzung, verwoben mit heimatlichen Referenzen. Damit verortet Bigelli sich und drückt in seinen Bildern etwas aus, was als heimatliche Erwartung bezeichnet werden könnte. Bigelli versteht es, Verwurzelung in seinen Bildern auszudrücken. Er erzeugt ein Gefühl des Gehalten-Werdens, des Authentischen und Ehrlichen und stillt damit jene Sehnsucht, die die Menschen heutzutage und damals, während der Romantik, empfunden haben.

„Denn das tief empfundene Gefühl individueller Entfremdung, das die romantische Bewegung vor gut zweihundert Jahren entscheidend angetrieben hat, ist heute wieder da.

Jenes Gefühl von Zerrissenheit, das sich einstellte mit den fundamentalen Trennungen, die in Aufklärung und Moderne vollzogen worden waren: der Trennung von Gefühl und Verstand, von Glauben und Wissen, von Natur und Geist, von Gott und Mensch und schliesslich auch von Liebe und Vernunft. Die Sehnsucht nach dem grossen Ganzen ist wiederaufgeflammt und kommt heute in den verschiedensten Formen zum Ausdruck – ob im Esoterikwahn, ob in der neuen Naturläubigkeit der Impfgegner [...].“³⁸¹

³⁸⁰ Staatliche Museen zu Berlin (2017).

³⁸¹ Saehrendt (2015).

Die Strömung der Neuen Romantik oder auch der Appell hin zu einer neuen Romantik entspringen dabei nicht ausschließlich der Kunst oder der Wirtschaft, sondern finden sich auch in Veröffentlichungen der Literatur³⁸² und der Musik³⁸³ wieder, wobei häufig auch zeitgleich der mit der Romantik einhergehende Hang zum Kitsch kritisiert bzw. angemahnt wird. „Anlässlich der Documenta im Jahre 2012 hatten Kunstmagazine [ebenfalls] eine «neue Romantik der Gegenwartskunst» ausgerufen, es hiess [sic!], nach vierzig Jahren Video- und zwanzig Jahren Netzkunst sei eine Wende zum Realen und zur Natur fällig.“³⁸⁴

Diesem Anspruch scheint Bigelli voll und ganz nachgekommen zu sein; schließlich befasst er sich intensiv mit der zum Minderheitsmedium gewordenen Malerei, gibt sich seinen Eindrücken und Emotionen hin, um diese ad hoc aufzuzeichnen und anschließend malerisch, in schillernden Farben, Formen und Konturen umzusetzen.

Damit scheint Bigelli eben das zu gelingen, was Caspar David Friedrich zur Zeit der Romantik gefordert hat, nämlich, dass „der Maler [...] nicht bloß malen [solle], was er vor sich sieht, sondern auch was er in sich sieht“, [um damit] die Natur zum Spiegel des Universums zu erheben und auf diese Weise Kunst zur Mittlerin zwischen äußerer Natur und menschlicher Geistigkeit werden zu lassen.“³⁸⁵

Seine Kunst wirkt wie von allen Zwängen befreit, einem Trendpopulismus entgegenzuwirken und sich der eigenen Subjektivität zu vergewissern. Bigelli hat Vertrauen in sich selbst und schafft es so, Intersubjektivität abzubilden. Seine Bilder stellen Toleranz gegenüber dem Fremden dar, zeigen Annäherungen und Gewöhnung auf. Kulturelle Einflüsse werden gemischt und gekoppelt, in neue Zusammenhänge gesetzt und lassen die Schönheit des Dargestellten stärker wirken. Dabei schwindet die anfängliche Fremdheit gegenüber dem Dargestellten hin zu einer ahnenden Kenntnis des Ortes. Alles an Bigellis Bildern scheint im Augenblick der Betrachtung so bekannt und so fremd zugleich. Seine Bilder schwimmen zwischen einem etwas-zu-erkennen-Geben und sich Verhüllen.

Bigellis Stil könnte man sodann als einen gewissenhaft-wissenschaftlichen Eklektizismus bezeichnen. Denn durch die Adaption verschiedener Künstlerstile gelingt es Bigelli, seine

³⁸² Vgl. Sedgewick (2014).

³⁸³ Vgl. Mages (2015).

³⁸⁴ Saehrendt (2015).

³⁸⁵ Schuld (2008), S. 91.

eigene Bildsprache zu entwickeln, die sich der Farbigkeit der Expressionisten bedient, Comic- und Illustrationselemente aufgreift, ebenso wie Bildthemen aus der Romantik nebst Märchen und Mythen sowie aktuelleren Positionen aus Film und Fotografie. Daneben orientiert er sich an gegenwärtigen Künstlern wie Doig, der für seine geheimnisvoll-anmutenden, fast heimeligen und an die „traditionelle romantische Landschaftsmalerei“³⁸⁶-erinnernden Werke bekannt ist.

Im Vergleich zu Doigs Bildern wirken Bigellis Bilder mehr von einer Zuversicht und einem heiteren Optimismus geprägt denn von einem mystisch, nicht zu verortenden Platz in der Welt. Bei Bigelli fühlt man sich in den Bildern aufgehoben, sicher platziert.

Eben diese Nahbarkeit und diese Zuversicht werden in Bigellis Bildern erfahrbar, reizen und rühren durch die Schwingungen einer scheinbar bekannten und doch unbekanntem Welt, die aber nie ein Gefühl der Angst heraufbeschwört. Sie schildern dem Betrachter unendliche Geschichten, die im Guten gipfeln und immer wieder Anknüpfungspunkte für das eigene Leben bieten. Bigelli schreckt demnach nicht davor zurück, das Gut-Mögliche zu bebildern.

„Bigellis Arbeiten formulieren [...] in ihrer Unmittelbarkeit und intensiven Wirkung eine ästhetische Form von Widerstand. In einer Welt globalisierter Mythen und digitaler Perfektion entwirft er mit seinen Bild Strategien [sic!], direkt und überwältigend, seine eigenen Tagträume und persönlichen Mythen [...]“³⁸⁷.

Zwar liegen jenen „keine konkreten topographischen Zuordnungen“³⁸⁸ zugrunde. Sie zeigen damit aber das Mögliche, das Machbar-Schöne auf und regen zu der eigenen Auseinandersetzung an.

Der Philosoph Christoph Menk schreibt in Hinblick auf die Darstellung des Schönen:

„Es ist eben keine politische Handlung, wenn ein Kunstwerk sagt, wie die Welt besser wäre“, [...] Indem aber ein Kunstwerk nicht handelt und damit auch uns vom Handlungsdruck entlastet, macht es uns frei [führt Rauterberg aus]: auf unvermutete Weise der Welt zu begegnen, lesend, sehend, hörend. Das kann ein Augenblick der Ermächtigung sein, inmitten der Ohnmacht. Ein Augenblick der Kunst.“³⁸⁹

Bigellis Kunst schenkt Freiheit: Freiheit der Gedanken und Freiheit von Bedrückung und Belastung, mit denen wir täglich durch die Nachrichten konfrontiert werden. Dabei versinkt Bigellis Kunst nicht im Kitsch. Das gelingt ihm einerseits durch seine

³⁸⁶ Artnet (o. J.).

³⁸⁷ Ströter-Bender (2015), S. 169ff.

³⁸⁸ Ströter-Bender (2015), S. 169.

³⁸⁹ Rauterberg (2017).

vielschichtige, z.T. experimentelle Malerei, andererseits durch seine authentischen und ehrlichen Bildsujets. Sie spiegeln zum einen die bewussten und unbewussten Traumwelten Bigellis wider, zum anderen sind sie aber auch Ausdruck seiner „Lebenszeit“. Denn auch autobiografische Bilder finden sich in seinem Oeuvre wieder, häufig dadurch erkenntlich, dass Personen in schwarz/weiß bzw. Graustufen dargestellt werden sowie durch einen entsprechenden sprechenden Titel.

Um abschließend noch den Bogen zum Neuen Realismus zu schlagen, sei darauf hingewiesen, dass dieser zum Ziel hat, dem Menschen sein Selbstvertrauen in seine Erkenntnisfähigkeiten zurückzugeben. Bigelli wird diesem Umstand dadurch gerecht, dass er sich auf seine eigenen bildschöpfenden Möglichkeiten und seine Erkenntnisfähigkeiten verlässt und darauf vertraut, dass seine Bilder eine intersubjektive Konstante aufweisen. Letzteres wird durch den mittlerweile weltweiten Verkauf seiner Bilder bestätigt. Die Rezipienten finden individuelle Anknüpfungspunkte zu ihren Lebenswelten, erkennen etwas in Bigellis Schöpfungen, das ihr eigenes Leben bereichert, ggf. auffüllt und sie an etwas Mögliches erinnert. Bigellis Werke eröffnen Momente der meditativen Betrachtung, der Kontemplation, der Reflexion und der Adaption, falls die Möglichkeitsdarstellung im Bild erkannt wird. Allen Bildern ist dabei gemein, dass ihnen letztlich die Möglichkeit der Perspektiveinnahme inhärent ist, wobei Bigellis Perspektive zumeist dem Positiven und dem Schönen zugewandt ist und demnach daran erinnert, dass alle Dinge des Lebens einer Perspektiveinnahme entspringen, d.h., man kann getreu dem Motto: „Das Glas ist halb leer“ leben oder sich bewusst für die Gegenperspektive entscheiden: „Das Glas ist immer halbvoll“. Damit liegt dieser Entscheidung ein Glücksmoment inne, an den Bigelli subtil erinnert.

„Denn die spezifische Würde der Kunst – genauer: ihre Autonomie – besteht gerade darin, dass sie sich den verstehenden Aneignungen, zu denen sie gleichwohl provoziert, immer auch wieder entzieht. Wir können die Kunst nie abschließend kennen, sondern immer wieder neu nur in ihrer Potentialität anerkennen, indem wir uns erneut auf sie einlassen. Ebendies mag aber der Grund dafür sein, dass wir zuweilen zu Kunstwerken zurückkehren wie zu guten Freunden, dass sie für uns mehr sind als Objekte und wir in ihrer Gegenwart mehr und anderes sein können als Subjekte, die über Objekte verfügen.“³⁹⁰

Bigellis Kunst zeigt in einer Welt der Negativschlagzeilen das Mögliche-Schöne auf, er unterstützt bei der Rückversicherung des Selbst, bei der Verortung, bei der Harmoniefindung und bei der integrierenden Fremdheit. Bigelli zeigt scheinbar Bekanntes leicht verfremdet und öffnet damit den Blick des Rezipienten, zeigt ihm das fantasievolle-

³⁹⁰ Rebutisch (2013), S. 37.

Mögliche – als Ahnung und unterstützt schließlich die Überzeugung, dass das Gute möglich ist, allein durch einen Wechsel der Perspektive und Veränderungen im Kleinen, im Lokalen; denn das ist der erste Schritt für die Ausweitung ins Globale. Das Erdenken einer besseren, harmonischeren Welt ist der erste Schritt in die richtige Richtung, ein kleiner Schritt in Richtung mehr Nahbarkeit, Achtsamkeit und Authentizität.

An dieser Stelle sei nochmal Gabriel in Bezug auf Realismus bzw. Wahrheiten bemüht. In einem Interview mit der „Campus Zeit“ sagt er nämlich:

„Wir denken oft, dass es eine einzige Wirklichkeit gibt. Wir sagen: "In Wirklichkeit gibt es keine Feen, Hexen oder Einhörner." Wenn wir aber über Einhörner nachdenken oder Geschichten von ihnen erzählen, existieren sie zumindest in unseren Gedanken. Der Neue Realismus fragt: Warum sollte eine Existenz in Gedanken weniger real sein als eine Existenz im physikalisch ausgedehnten Universum? Ich denke: Real ist, was real ist. Also Gedanken, Wünsche, Ideen, Träume ...“³⁹¹

Denn erst, wenn etwas erträumt oder erdacht wird, besteht auch die Möglichkeit, dass es wahr, d.h. wahrhaftig wird. Deshalb sollen folgend Neuentwicklungen, vorrangig im digitalen Bereich, diskutiert werden. Das es dergleichen einmal geben würde war bis vor ein paar Jahrzehnten kaum denkbar – und doch ist es mittlerweile Realität, weil der Ursprungsgedanke als wahr und möglich angenommen wurde und schließlich seine Umsetzung und Entwicklung fand.

15.1. Digitalisierung in der Kunstwelt

In den letzten Jahren ist in Bezug auf die App-Entwicklung auch der Kunstmarkt immer mehr in den Fokus gerückt. Nach dem Beispiel der Dating-App Tinder möchte nun beispielsweise die App Wydr, entwickelt von einem Züricher Start-up, neue Kunstinteressenten zum Kauf locken. Dabei spielen hier Parameter wie Distanz und Alter wie sie bei der vergleichbaren Partner-App Tinder zur Eingrenzung dienen, keine Rolle. Bei Wydr werden Parameter wie Kaufpreis und Malstil fokussiert. Eingestellt werden die Kunstwerke jeweils von den Künstlern selber, wobei Kunstwerke nach Aussagen von Wydr mit Kaufpreisen zwischen 50,00 € und 1.000.000,00 € angeboten werden. Dabei dient die Plattform nur als Vermittler zwischen Käufer und Verkäufer.³⁹² Das hat zur Folge, dass auch Laien Eintritt in den Kunstmarkt finden. Zusätzlich werden ggf. anfänglich Nicht-Kunstinteressenten zu großen Befürwortern von Kunst, schließlich

³⁹¹ Zeit online (2014).

³⁹² Vgl. Klöckner (2016).

besteht zwischen einem Original und einer Kopie wie sie beispielsweise bei IKEA zu erstehen ist, ein großer Unterschied. Dabei geht es wieder um Alleinstellungsmerkmale, darum, dass das erstandene Bild etwas in einem auslöst, verbunden mit dem Wissen darum, dass man alleiniger Besitzer ist und eben kein Massenprodukt erstanden hat und sich damit in die Wohnzimmergestaltung vieler anderer einreihet. Damit ist das Originalkunstwerk nicht ausschließlich dekoratives Element, sondern auch Ausdruck der eigenen Persönlichkeit, eine Art expressiver Ausdruck.

Auch für Bigelli könnte diese App von Relevanz sein, um sein Interessentennetzwerk weiter auszubreiten. Theoretisch wäre es ihm hier möglich, seine Umsätze durch Mehrverkäufe zu steigern, ohne dabei Preise anheben zu müssen. So könnte er ein verhältnismäßig sicheres Einkommen beziehen, womit er schließlich seinem Traum von der ganztägigen Malerei ein Stück näher wäre.

Eine weitere Entwicklung stellen die Apps „Smartify“ und „Magnus“ dar. Im Gegensatz zur oben vorgestellten App befassen sich diese Apps mit bereits vorhandenen, ausgestellten Kunstwerken, zu denen sie dem Interessierten weitere Informationen bereitstellen wollen, was wiederum in Zukunft den Audioguide des Museums überflüssig machen könnte. Durch das Abfotografieren der Werke durchkämmen diese Apps eine Datenbank, um bei Übereinstimmung die eingepflegten Daten zur Verfügung zu stellen. Im WDR-Test funktionierte das weitaus besser mit der Magnus-App.³⁹³ Bei letzterer App ist besonders interessant, dass bei fehlender Übereinstimmung und dementsprechend bei nicht zur Verfügung zu stellenden Informationen, die Informationen nachgereicht werden sollen. Da die App redaktionell betreut wird, kann infolgedessen auch gute Qualität und das Nachreichen von Informationen gewährleistet werden, denn, „falls das Bild nicht in der Datenbank hinterlegt ist, versucht ein Redakteur die Anfrage händisch zu bearbeiten. In so einem Fall, verspricht der Hersteller, liegt in spätestens einer Stunde das Ergebnis vor.“³⁹⁴

Das zur -Verfügung -Stellen von derartig vielen Informationen, sowohl textlich als auch bildlich, ist gänzlich neu und eröffnet damit ganz neue Möglichkeiten des wissenschaftlichen Arbeitens. Das soll an dieser Stelle aber nur der Vollständigkeit halber erwähnt worden sein. Schließlich zeigen insbesondere diese Innovationen, wie schnell und wie allumfassend sich die Digitalisierung ihren Weg bahnt. Diese bereits

³⁹³ Vgl. WDR (2017).

³⁹⁴ Pfortner (2017).

geschilderten Möglichkeiten gipfeln nämlich mittlerweile darin, dass Computer zu Schöpfern werden, und damit ist keine von Tinguely gebaute Zeichenmaschine gemeint, die abstrakte Gemälde entwirft, vielmehr geht die Entwicklung einen großen Schritt weiter: „Werke der künstlichen Intelligenz (KI), [...] [können] selbst von Experten nicht mehr von ‚echten‘ untersch[ieden] [werden]. Die KI namens AICAN, die man mit Tonnen von Kunst-Daten gefüttert hat, ist auf dem Campus der Rutgers University im amerikanischen New Brunswick beheimatet.“³⁹⁵

In diesem Zusammenhang stellt sich die berechtigte Frage, die so auch bereits der Journalist Chris Baraniuk gestellt hat: “Now and then, a painter like Claude Monet or Pablo Picasso comes along and turns the art world on its head... But could the next big shake-up be the work of a machine?”³⁹⁶

Sicherlich braucht es für diese Art der Wende noch ein wenig Zeit, denn wie Elgammal während seiner Forschungen herausfand, waren die Leute teilweise verärgert [...], als sie erfuhren, dass [hinter der Kunst] Computer [...]steckten, [...] und das, was ihnen zuvor gefallen hatte, ablehnten."

Es ist eben wieder einmal das Ungewisse und Neue was irritiert, was aber zusätzlich ermöglicht, grundsätzlich Neues zu schaffen und den Weg in eine neue Kunstepoche zu ebnen. Hierbei ist es fraglich, in welche Richtung dieser Weg führt. Möglich wäre der Weg ins absolut Artificielle, Digitale, in welchem es darum geht durch Algorithmen und das Einspeisen spezieller Daten das künstlerische Schaffen des Computers zu steuern und den experimentellen, artifiziellen Werken sodann indirekt die Handschrift des Programmierers zu verleihen. Eine andere Möglichkeit bestünde aber auch darin, sich diesem digitalen Schaffen ganz zu verschließen und sich von diesem komplett abzugrenzen, um sich durch diese Abgrenzung erneut auf das alte Kunsthandwerk zu konzentrieren, getreu dem Motto „back to the roots“ – wie es bei Bigelli den Anschein erweckt.

Hier sei auch noch angemerkt, dass zwischen dem artifiziell hergestellten Kunstwerk durch einen Programmierer und dem Kunstwerk des leiblichen Künstlers die größte Diskrepanz darin besteht, dass der Künstler sich seiner Leiblichkeit und Sterblichkeit

³⁹⁵ Hertel (2018), S. 107.

³⁹⁶ AICAN Gallery (o. J.).

bewusst ist, im Gegensatz zum Algorithmus, der seitens eines Programmierers erstellt wurde.

„Kein Computer kann zum Beispiel sagen: >>Ich bin ein Baum.<< Menschen können das, obwohl es nicht >>wahr<< ist. Weil sie eine sinnlich-emotionale Beschreibung von >>Baum<< in sich tragen. Das Rascheln der Blätter, der Geruch der Rinde, das Knarren des Holzes, /S. 192/die jahreszeitliche Färbung des Laubs, die Blüte. Warum sind wir fähig zu solchen Übertragungen. Weil wir über Fleisch, Schmerz und Sterblichkeit mit der uns umgebenden Natur verbunden sind. In der Verwechslung von operativen Fähigkeiten mit >>Intelligenz<<, die sich im Paradox >>künstliche Intelligenz<< manifestiert, zeigt sich nichts anderes als das, was die Kognitionspsychologie Anthropomorphismus nennt. Menschen neigen seit Urzeiten dazu, die sie umgebende unbelebte Welt zu vermenschlichen. Wir projizieren unsere Innenwelten in die Umwelt. [...] Der Glaube an die erlösende Hypertechnologie ist nichts als ein fernes Echo aus der Zeit der existentiellen Bedrohung, übertragen auf eine ungewisse Zukunft.“³⁹⁷

Gerade diese Möglichkeit des Menschen, sinnlich-emotional zu empfinden, zeichnet ihn aus und grenzt ihn ab, sowohl von Natur und Tier als auch von der künstlichen Intelligenz. Deshalb wird wahrscheinlich das händisch geschaffene Kunstwerk kaum jemals absolut aussterben. Schließlich begreift der Mensch nicht ausschließlich durch Hören und Sehen, sondern lernt häufig auch durch die haptische Erfahrung. „Wir sind haptische Wesen, die ein Bedürfnis nach Interaktion mit der Umwelt haben“³⁹⁸ sagt in diesem Zusammenhang der Haptikforscher Grunwald. Deshalb werden voraussichtlich die individuellen Erfahrungen des Menschen, der sich künstlerisch mit sich und seiner Umwelt auseinandersetzt, fehlbar in seinem Sein ist, der dadurch aber auch Wünsche, Visionen und Fantasie kennt, im Kunstbereich eher durchsetzen – schließlich ist er alleine dadurch seinen Rezipienten ganz nah. Das Menschsein beinhaltet Fehlbarkeit und Subjektivität – wie sonst könnte man die Empörung der Rezipienten der Computerkunst nachvollziehen, die sich hinters Licht geführt sahen. Das Sich-in-Kunst-versenken bedeutet auch immer sich selbst mit seiner eigenen, individuellen Lebenswelt auseinanderzusetzen, sich rückzuversichern im Nachvollzug der Kunst.

Karin Dannecker spricht in Bezug auf die Frage „warum Kunst“ außerdem noch einen Faktor an, der die Empörung der Computerkunst-Rezipienten nachvollziehbarer werden lässt:

„Ein wesentlicher, für die Psyche gewinnbringender Bestandteil des Kunstgenusses liegt im gleichzeitigen Erleben von Spannung und Harmonie. Die Wahrnehmung von Kunst findet in einem zirkulären Prozess von ozeanisch-verschmelzendem Erleben und Loslösung und Denken statt. Diese Erfahrung ist aus Sicht der meisten Psychoanalytiker deshalb so intensiv und befriedigend, weil sie Erinnerungen berührt, die an die früheste Zeit im Leben mit der Mutter reichen, als die Wirklichkeit aus immer wiederkehrenden Erlebnissen von Verlust und spannungserzeugender Abwesenheit und der Illusion wiederkehrender harmonischer Vereinigung und Entspannung bestand, und aus dem Wissen, dass diese Zustände simultan und

³⁹⁷ Horx (2011), S. 192f.

³⁹⁸ Seng (2017).

genussvoll erlebt werden können. Wenn diese erste Mutter-Kind-Beziehung gelungen verläuft, führt sie zu dem Wunsch eines jeden Menschen, sein Leben lang die Magie dieser Momente vollkommener Harmonie zu erneuern und sie im ästhetischen Erleben für glückliche Augenblicke zurückzugewinnen. Ursprünge des künstlerischen Motors scheinen demzufolge in der frühen Lebenszeit zu liegen.

Andere Theoretiker reflektieren, dass mit dem künstlerischen Schaffen das Schmerzvolle der im Leben unabwendbaren Getrenntheit überwunden werden kann. Angefangen mit dem Teddybär des vom Kind beseelten Objekts als Tröster für die abwesende Mutter vermag später Kunst, Abwesendes gegenwärtig zu machen. Die Macht der Kunst liegt in ihrer Wirkung als Symbol. Ein Bild verweist in seiner objektiven Erscheinung über sich hinaus und enthält das Subjektive der Wahrnehmung, der Erinnerungen und der Gefühle des Betrachters. Aus diesem Grund ist ein Bild immer mehr als es in seine reinen Materialität darstellt.³⁹⁹

Dannecker sieht im Nachvollzug der Kunst existentielle Lebensbereiche berührt und erinnert. Demnach wirkt die Kunst eines Computers auf den Rezipienten anmaßend, schließlich hat das unbelebte Ding, d.h. der Computer, kaum ähnliche Erfahrungen machen und empfinden können, wonach diese Kunst per se jegliche Authentizität und Ehrlichkeit einbüßt. Sie ist im weitesten Sinne ein artifiziell hergestelltes Konsumprodukt ohne Seele und folgerichtig ohne emotionalen Ausdruck. Das künstlerische Bild ist schlussendlich rational und mittels des Zufalls programmiert. Es kann nicht aus sich heraus schöpfen, sondern sich ausschließlich an eingespeicherten Vorbildern orientieren. Damit wird diese Kunst niemals autark und individuell sein können.

15.2. Bigelli: Grenzgänger und Vorbereiter des Talentismus?

Matthias Horx, Zukunftsforscher, beschreibt in seinem Buch „Das Megatrend-Prinzip“, wie die Welt von morgen aussieht. Ein äußerst schwerwiegender wie auch euphorisch-stimmender Punkt seiner Ausführungen beschreibt den sogenannten Talentismus, den er als sehr realistisch in einer sich immer mehr annähernden, globalisierten Welt sieht. Er schreibt: „Ein Talent ist ein inneres Potential zum Entwickeln des Eigenen, des individuellen Elements. Das Talent ist das innere Geheimnis jedes Einzelnen. Es entsteht zwar auch aus der Frage >>Was kann ich?<<, umfasst aber noch mehr die Frage >>Wer bin ich?<<.“⁴⁰⁰

Dabei beschreibt ein Talent zumeist die größte Passion eines Individuums, das, was es am besten kann und am liebsten tut. Aus der Tätigkeit, in der das Individuum sein Talent hat, schöpft es unaufhörlich Energie und gerät hierin am ehesten und schnellsten in den

³⁹⁹ Dannecker (2017), S. 4.

⁴⁰⁰ Horx (2011), S. 236.

sogenannten Flow, womit zeitgleich die höchste Effizienz in der ausgeübten Tätigkeit erreicht wird und schlussendlich damit wieder interessant für die Wirtschaft wird. Folglich leitet Horx hieraus auch die Kategorie des sogenannten Talentismus ab:

„[Es] meint eine Kulturentwicklung, in der

- die Arbeit sich langsam von der Lohnarbeit löst – im Sinne einer >>positiven Autonomisierung<<;
- die Fähigkeit nicht mehr nur in linear erworbenen Qualifikationen bewertet und erkannt werden; es geht auch um Charakterbildung und >>Skills<<;
- nicht so sehr die unmittelbare Verwertung oder Steigerung eines Könnens im Vordergrund steht, sondern dessen geistige und psychische Integration in eine Gesamtpersönlichkeit.“⁴⁰¹

All das von Horx Proklamierte bezüglich des Talentismus, findet sich in Anklängen bei Bigelli. Letzterer autonomisiert sich dadurch, dass er nur halbtags in der Bank arbeitet und den Rest der Zeit seiner Malerei widmet. Hier entwickelt er nach und nach Skills, die ihn sein bisheriges Sein und Werden reflektieren lassen. So führte schließlich auch die Liebe zur Malerei zu der Entscheidung statt ganztags, halbtags in der Bank zu arbeiten, um seiner Persönlichkeit Entwicklungsfreiraum zu gewähren. Die Beibehaltung seiner Tätigkeit in der Bank ist dabei seinem Sicherheitsbedürfnis geschuldet, welches tief in seiner Persönlichkeit angesiedelt ist und ihn schlussendlich davon abhält, sich vollends seinem Talent zu widmen.

Diese Problematik sieht Horx jedoch in der Gesamtgesellschaft verankert, denn er schreibt: Kreative Kooperation, das Einzige, was Prosperität in Zukunft sichert, ist im Angst- und Abhängigkeitssystem der alten Lohnarbeit nur schwer zu realisieren.“⁴⁰²

Damit bleibt abzuwarten inwiefern sich Horx Prophezeiung bewahrheiten wird. Auffällig ist bereits, dass die Menschen immer flexibler in der Arbeitswelt agieren. Das zeigt sich zum Einen in kürzer werdenden Firmenzugehörigkeiten oder Umschulungen und zum Anderen in der sich ausweitenden Start-up-Szene. Dabei begünstigt die Digitalisierung den Schritt in die Selbstständigkeit sowie eine weltweite Vernetzung, sodass es zu einer grundsätzlichen Möglickeitsausweitung kommt, die nicht lokal, sondern global gesehen werden kann.

Die Möglichkeit und Einfachheit der globalen Perspektive, welche primär der Digitalisierung geschuldet ist, betrifft auch die Kunst und damit auch die Institution

⁴⁰¹ Horx (2011), S. 236.

⁴⁰² Horx (2011), S. 237.

Museum. Deshalb sollen auch hier noch kurz neue Entwicklungen in den Fokus genommen werden.

16. Das Museum: Sammeln und Aufbewahren

Bei der theoretischen Betrachtung des Museums und seinen Aufgaben, fällt einem zuerst die Hauptaufgabe des Sammelns und Bewahrens ein. Mit dieser Hauptaufgabe geht zwangsläufig die Erweiterung bzw. Ausweitung des Sammelns einher. Dennoch wird beispielsweise aber der Louvre, um ein prominentes Beispiel zu bemühen, nicht von Tag zu Tag größer, und es werden auch nicht täglich neue Museen gebaut oder erweitert. Natürlich ist bei der Einlagerung von Bildern oder anderen Ausstellungsobjekten deren Positionierung im Raum anders, d.h. Bilder können aus ihren Rahmen genommen werden, damit sie weniger Platz und Raum einnehmen. Dennoch wächst der Berg des Einzulagernden, da ja auch der Künstler in seinem Leben immer weitere Bilder erstellt, die bestenfalls ausgestellt und präsentiert werden.

Paolo Bigelli beispielsweise, versucht jeden Tag ein Bild zu schaffen. Infolgedessen beläuft sich die Anzahl seiner Bilder pro Jahr alleine auf 365 Bilder in sämtlichen Formaten. Sie finden z.T. ihren Platz in Sammelmappen, die immer weiter wachsen oder nach und nach verkauft werden und schließlich bestenfalls einen Platz an der Wand ihrer Käufer finden.

Nun titelt aber die „monopol“ „Die Zukunft liegt im Depot“ und beschreibt damit die Entwicklung für 2018: „Der große Kunstmarkt-Trend 2018 ist nicht etwa figurative oder abstrakte Malerei, nicht Skulptur oder Installation: Es ist das Zollfreilager.“⁴⁰³ Letztgenanntes ist dabei aber nicht als schaffende Institution oder als neuer Showroom zu bewerten, sondern tatsächlich als Lager. Timm beschreibt die sich wandelnde Situation folgendermaßen:

„Das Verschwinden ist ein Megatrend auf dem globalen Kunstmarkt, der sich auch im Jahr 2018 fortsetzen wird. Einerseits verschwindet die Kunst, andererseits verschwinden Galerien. Auf den ersten Blick mag es paradox anmuten, aber beides hat auch mit den immer höheren Preisen zu tun, die für einzelne Kunstwerke gezahlt werden. Je teurer die Werke, desto größer die Wahrscheinlichkeit, dass sie dem Käufer als Wertanlage dienen, er also nicht unbedingt mit der Kunst in den eigenen Räumen leben will. Museen als potentielle Leihnehmer scheuen die hohen Versicherungskosten und Schutzmaßnahmen für Bilder, die Dutzende Millionen Euro gekostet haben, aber nicht von entsprechendem kunsthistorischem Interesse sind. Und so landet inzwischen ein Großteil der auf dem Markt gehandelten Ware in den sich ständig vermehrenden

⁴⁰³ Timm (2018), S. 104.

Hochsicherheitslagern für die Kunst. Die Bilder werden hier nicht nur gegen Gefahren wie Feuchtigkeit und Diebstahl geschützt, in den Zollfreilagern der Schweiz, in Singapur und Luxemburg werden zudem auch keinerlei Steuern fällig.“⁴⁰⁴

In der Kunstwelt sieht man sich also mit mehr als einem Problem konfrontiert. Die Teilnahme an Messen bzw. Standorten an sich, um Bilder und Kunstwerke auszustellen, werden immer teurer, womit sich nur noch ein kleiner werdender Kreis mit ihr befassen kann. „Ein immer kleinerer Kreis von Kunstkäufern, Megagalerien, Auktionskonzernen und Künstlern macht einen immer größeren Teil des Gesamtumsatzes.“⁴⁰⁵

Dieser Wandel klingt für die Kunstwelt beängstigend, doch dadurch, dass er wahrgenommen wird, wird zeitgleich versucht, diesem Wandel entgegenzuwirken. So schreibt Timm, dass insbesondere in Berlin über neue Initiativen nachgedacht wird, wie Galerien unterstützt werden können. Im Rahmen dessen beschreibt er außerdem die neuen Denkansätze von Londoner und New Yorker Galerien, die „sich unter dem Label Condo die teuren Ausstellungsräume [auf Messen] temporär mit Kollegen von anderen Kontinenten [teilen]“⁴⁰⁶.

Nichtsdestotrotz sollte insgesamt ein Umdenken stattfinden, wie es mittlerweile auf immer mehr Gebieten stattfindet. Neue Trends wie beispielsweise das Foodsharing, um weniger Essen wegzuwerfen, finden immer mehr Anklang. Ebenso der bewusster Umgang mit Mensch, Tier und Natur rückt in den Fokus, insbesondere, wenn man sich den Bio-Boom in den Supermärkten vor Augen führt. Insgesamt findet langsam ein Umdenken statt, was einen bewussteren Umgang mit der Umwelt zum Ziel hat. Kurz gefasst, wächst das Bestreben nach weniger Ausbeutung und mehr Achtsamkeit und spiegelt sich zusätzlich auch in der DIY (do it yourself) Bewegung. In sämtlichen Bereichen des Alltags findet dieses Umdenken bereits statt, weshalb es ebenso an der Zeit wäre, zu einem Umdenken in der Kunst zu gelangen. Letztere sollte wieder um ihrer selbst willen betrachtet werden. Außerdem sollte es nicht mehr darum gehen, immer mehr Ausstellungsstücke in ein Museum zu „stopfen“. Vielmehr sollte der bewusst genießende Umgang mit der Kunst an sich, vor dem Original, wieder mehr wertgeschätzt werden. Betrachtet man heute Zahlen, wie lange ein Besucher vor einem Original verharret, so mag man kaum glauben, dass der Betrachter das Kunstwerk überhaupt wahrgenommen hat.

⁴⁰⁴ Timm (2018), S. 104.

⁴⁰⁵ Timm (2018), S. 104.

⁴⁰⁶ Timm (2018), S. 104.

Denn mittlerweile liegt die Betrachtungszeit von einem Kunstwerk bei circa 20 Sekunden, was ungefähr vier Atemzügen entspricht.⁴⁰⁷

Aufgrund dieser kurzen Verweildauer vor Kunstwerken, wurde der Slow Art Day vom amerikanischen Manager und Consultant Phil Terry ins Leben gerufen. „Die Besucher verbringen zehn Minuten vor einem einzelnen Gemälde mit dem Ziel, sich ganz darin zu vertiefen. Erst danach gehen sie zum nächsten Kunstwerk weiter. Der Museumsbesuch umfasst lediglich 5 Gemälde.“⁴⁰⁸

Dadurch, dass die Zeiten, insbesondere bedingt durch die neuen Medien, schnelllebiger geworden sind, wird das Ruhe -Finden, das Betrachten, zu einer ganz neuen Herausforderung. Lässt man sich jedoch auf diese Herausforderung ein, so eröffnet einem das ganz neue Erkenntnismöglichkeiten. Die Erfahrung, dass Originale, insbesondere Malereien, viel mehr zu entdecken und erforschen bereitstellen, als eben eine Fotografie, d.h. eine Reproduktion derselben, eröffnet einem neue Sichtweisen und entfaltet neue Begeigerungspotentiale. Es wirkt meditativ, sich einer Malerei gegenüber zu öffnen, sich Zeit für sie zu nehmen und damit auch Zeit für sich. Bei der Betrachtung eines Kunstwerkes, also der Betrachtung einer anderen Welt, die aber mit unserer eigenen Erfahrungswelt z.T. konform geht, erfährt man schlussendlich auch sich selbst. Und eben diese Momente der Ruhe, der Kontemplation sind essentiell. Der Mensch braucht „[a]ngesichts der zunehmenden Beschleunigung in zahlreichen Lebensbereichen, [...] Verschnaufpausen, Auszeiten, Momente der Verlangsamung.“ Dabei bewirkt Kunst das sogenannte „flourishing“.

„[Dieses] beschreibt das Phänomen, wie Kunst das Aufblühen von Menschen unterstützt. Das Aufnehmen einer Verbindung mit dem Kunstwerk und das Einsetzen aller Sinne – das heißt das Kunstwerk zu hören, zu sehen, zu riechen und mit dem Körper zu spüren – steigert das Wohlbefinden des Betrachters. Voraussetzung für das Maximieren des eigenen Wohlergehens ist eine längere Betrachtungszeit der Kunstwerke. Denn lediglich dadurch wird die Möglichkeit geschaffen, auf das Kunstwerk zu reagieren und in einen Dialog mit diesem zu treten.“⁴⁰⁹

Die längere Betrachtung des Kunstwerkes, d.h. das sich-Zeit-Nehmen, wirkt dabei schon fast meditativ.

In diesem Zusammenhang sei ebenso die Bewegung bzw. Entwicklung der Mandala-Malbücher, vorrangig für Erwachsene, nochmals erwähnt. Diese sollen der Entlastung

⁴⁰⁷ Vgl. Sichtart (2017).

⁴⁰⁸ Sichtart (2017).

⁴⁰⁹ Sichtart (2017).

der „Selbstfindung“ und dem Stressabbau dienen, sie sollen dem Einzelnen in den Moment des Hier und Jetzt bringen. Das Sich-in-etwas-Versenken, die spielerische Konzentration auf die Malerei begünstigt die Verortung und die Konzentration auf sich selbst und befördert damit einen Moment der Ruhe. Diese Art von Mini-Auszeit soll dabei zusätzlich die Work-Life-Balance stützen. Schließlich sorgen die dauerhafte Erreichbarkeit und die Bilderfluten der Umwelt dafür, dass sich das Individuum durch zahlreiche Störfaktoren immer wieder neu fokussieren muss. Der Workflow wird nämlich durch immer wieder neu auftretende Reize unterbrochen.

Durch die bereits angesprochenen Bilderfluten, denen man sich nicht entziehen kann, müssen eben diese Reize in Sekundenbruchteilen verarbeitet werden, was eine niedriger werdende Konzentrationsschwelle⁴¹⁰ zur Folge hat, die schlussendlich in der nur Sekunden -andauernden Betrachtung der Kunstoriginale gipfelt. Die Größe der Museen bzw. deren Präsentationsumfang unterstützen diese Hektik bzw. diese kurze Verweildauer vor den Werken. Hat man einmal den Eintritt bezahlt, so möchte man auch möglichst viele Werke sehen, was bei großen Museen schlussendlich dazu führt, dass man durch die Ausstellungssäle hetzt und sich keinerlei Zeit für das einzelne Werk und die eigene Kontemplation nimmt. Infolgedessen kann es auch zu keinerlei Auseinandersetzung mit dem Objekt an sich kommen, sodass der Mensch wieder fremdgesteuert durch die musealen Räume läuft, um alles gesehen, aber kaum etwas mitgenommen zu haben.

16.1. Die Kunst-Frage

In Bezug auf die Geldwert-Frage, befasste sich die „monopol“ neben den Einlagerungen in Zollfreilagern auch mit der Frage nach dem Wert beschädigter Kunst. Unter dem Titel: „Die K-Frage“ diskutierte Sebastian Frenzel, wie es sich nun mit beschädigter Kunst verhalte, die zahlreich in den Depots von Versicherungen eingelagert wäre, womit sie ebenfalls dem Markt entzogen wäre. Ist beschädigte Kunst nun wirklich keine Kunst mehr, d.h. „Ex-Kunst? Die Kunstversicherer sagen Ja und bezeichnen Artefakte, die durch absichtslose und irreparable Beschädigung ihren Status als Kunstwerk verloren

⁴¹⁰ Vgl. Webcampus (2017); Watson (2018).

haben, als *salvage art*, zu Deutsch „Abwrackkunst“.⁴¹¹ In Zeiten der Auto-Abwrackprämie sollte damit unmissverständlich klar sein, dass eben diese Kunst nur noch Materialwert hat. Die Autos, die eine Abwrackprämie bekamen, landeten nämlich auf dem Schrottplatz. In einem Artikel der *Zeit*, die am 18. Dezember 2009 auch noch verkündete: „Abwrackprämie“ ist das Wort des Jahres“, wird außerdem die Reichweite des Wortes nochmals genauer erläutert, womit auch die Begrifflichkeit für beschädigte Kunst nochmals anders in Erscheinung tritt. In dem Artikel bringt der GfdS-Vorsitzende Prof. Rudolf Hoberg den Reiz der Abwrackprämie und den Reiz bzw. das Ausmaß des Wortes auf den Punkt: „Man macht etwas kaputt und bekommt noch Geld dafür“ - darin liegt der Reiz des Wortes.“⁴¹²

In der Kunst wird das Werk zwar nicht absichtlich irreparabel beschädigt, nichtsdestotrotz fließt auch hier Geld, wobei ebendieser Geldfluss das Werk zum Wertverlust, hin allein zum Materialwert, zu verurteilen scheint: „Einmal als Totalschaden deklarierte Kunst ist nach Auszahlung der Schadensersatzleistung offiziell wertlos [und wird folgerichtig] in die Lager der Versicherungen verbannt“^{413 414}

Ob der Wert auch im Falle der Kunst wirklich auf den Materialwert zurückfällt, hinterfragt die Künstlerin Elka Krajewska und stellt diese Kunst-Relikte öffentlich aus. Damit stellt sich mehr als nur eine Frage:

„Kann der Kunst durch eine Versicherung wirklich jeglicher Wert entzogen werden? Ist *salvage art* so etwas wie das Gegenstück zum Readymade, der Gutachterstempel das Pendant zur künstlerischen Signatur? Wie stark hängt unsere Wahrnehmung vom Markt ab? Haben wir es wirklich mit Totalschäden zu tun oder, im Gegenteil, mit vom Markt befreiten, wahrhaft autonomen Objekten?“⁴¹⁵

Denkt man weiter in diese Richtung, so oszillieren diese Fragestellungen zwischen Marketing, Kunst und Philosophie und werden sicherlich niemals ihre endliche Antwort finden. Schlussendlich beißt sich hier die Katze in den Schwanz, denn die Kunst anderer

⁴¹¹ Frenzel: Die K-Frage (2018), S. 14.

⁴¹² ZEIT ONLINE (2009).

⁴¹³ Frenzel: Die K-Frage (2018), S. 14.

⁴¹⁴ Wobei an dieser Stelle auch der Frage nachzugehen wäre, warum die irreparabel gewordenen Kunstwerke in den Versicherungen eingelagert werden und nicht einfach der Mülldeponie zugeführt werden, schließlich ist es kaum wirtschaftlich etwas wertloses einzulagern, weil so letztendlich das Geld nur weiter vernichtet wird, weil der Platz ungenutzt bleibt, bzw. von etwas in Anspruch genommen wird, was offiziell keinen Wert mehr hat – wie es inoffiziell aussieht zeigt letztlich die Künstlerin Elka Krajewska, die diesen Artikel der *monopol* schließlich durch ihre Ausstellung bedingt hervorgebracht und diese Information somit publik gemacht hat. Letztere gründete das *Salvage Art Institute* in New York, das beschädigte Kunstwerke einlagert und ausstellt.

⁴¹⁵ Frenzel: Die K-Frage. (2018), S. 14.

Künstler wird wiederum von einer Künstlerin in einem musealen Raum platziert; ob dies nun einer Archivsituation nachempfunden ist, spielt dabei keine Rolle, schließlich haben wir hier ausschließlich dem Kunstjargon zugeschriebene Beschreibungen. Ein Künstler stellt Kunst im musealen Kontext aus. In diesem Fall schreit konkludierend also alles nach Kunst, und auch, wenn die Kunst bereits einmal durch eine Versicherungsprämie einen Teil ihres Wertes bezahlt bekommen hat, so wird sie nun in einem neuen Kontext betrachtet und ist damit schlussendlich neue Kunst; nur dieses Mal von zwei Künstlern, denn, der eine hat sie gemacht – wie z.B. Jeff Koons seinen Balloon-Dog – und Elka Krajewska hat sie in einem neuen Kontext ausgestellt. Es stellt sich also die Frage ob der Wert nun nicht verdoppelt wurde, wenn sich die Frage einzig und allein um den Wert dreht. In den Kontext des interessenlosen Gefallens kann man sie aber wahrscheinlich kaum wenden – trotz ihrer Beschädigung, schließlich kann es immer noch als künstlerische Transformation verstanden werden, die auch ihren Reiz zu haben scheint bzw. hat. Infolgedessen mag in diesem Fall der Wunsch nach dem wahrhaft autonomen Objekt kaum seine Erfüllung gefunden haben, ebenso wenig die Befreiung vom Markt. Diese Kunstwerke sind und bleiben wahrscheinlich auch noch nach ihrer Beschädigung Spekulationsobjekte, die kaum von ihrem geldlichen Wert durch bereits gezahltes Geld, und zwar in diesem Fall dem Schadensersatz, erlöst werden. Dafür ist das Branding in der Kunstwelt zu stark geworden wie eben auch der Ausstellungsraum an sich.

Betrachtet man Readymades, wie sie vom bekanntesten Vertreter Duchamp immer wieder erstellt wurden, wird deutlich, dass zum einen der Raum ausschlaggebend dafür ist, dass etwas als Kunst erkannt und anerkannt wird – schließlich würde ein Werk wie „Fountain“ (1917) im öffentlichen Raum kaum als Kunstwerk erkannt und anerkannt werden – zum anderen zeigt sich damit, dass das Kunsturteil häufig durch außerkünstlerische Faktoren beeinflusst wird und somit z.T. auch als willkürlicher Setzungsakt des Beobachters deklariert werden kann.

„Laut Ullich steigern [zum Beispiel] hohe Preise das Verheißungspotential der Werke: Je mehr man dafür zahlen ‚darf‘, desto imposanter ist der Gegenwert, den man dafür erwarten kann.“⁴¹⁶

Ist es jedoch nicht der Wert oder der Preis des Kunstwerkes, der in den Fokus gerückt wird, so spielen sicherlich auch die Namen, wie oben bereits angedeutet, eine

⁴¹⁶ Merten (2006), S. 40.

übergeordnete Rolle. Bei einem beschädigten Kunstwerk, wie in diesem Falle geschildert, haben wir es hier dann plötzlich mit mehr als einem Namen zu tun. So zum einen mit dem von Jeff Koons, der den Balloon Dog erstellt hat und zum anderen mit dem Namen von Elka Krajewska, der Künstlerin, die als Kuratorin agiert. Sie arrangiert und drapiert die zerbrochenen Werke und legt damit also auch nochmal künstlerisch die Hand an. Zusätzlich gibt es noch den Gutachterstempel, der im Artikel von Timm in der Frage der Konformität mit der künstlerischen Signatur kulminiert. Schlussendlich hat dieses beschädigte Kunstwerk also mehr als ein Namen-Branding. Hierdurch müssten sie nach den Gesetzen des Marktes schlussendlich noch mehr Wert sein. Verschmilzt nämlich beispielsweise Louis Vuitton mit Yayoi Kusama, Steven Sprouse oder Murakami, um nur einige Kooperationen zu nennen, so gewinnen die neu entstandenen Taschen direkt einen Mehrwert, entstanden durch das künstlerische Zutun, was sich schließlich in einem erhöhten monetären Gegenwert widerspiegelt.

Piroschka Dossi hat sich der Thematik Kunst und Geld mit ihrem Buch „Hype“ gewidmet und beschreibt darin Kunstwerke als ultimative Statussymbole des Kapitalismus, welche Prototypen und ideale Repräsentanten aller Markenprodukte seien.⁴¹⁷

Um den Ansprüchen des Marktes zu entsprechen, zeigen Künstler mittlerweile mitunter ein großes Interesse an Branding und strategischem Imageaufbau. Schließlich lässt sich ein Name schneller einordnen als ein komplexes Kunstwerk eines Künstlers. „Die Regel ist: Der Künstlernaame ist der Preistreiber Nummer eins.“⁴¹⁸ Nur dann garantiert es Chancen auf dem Markt. Folglich ist die Hoffnung auf die Wiedererlangung bzw. überhaupt die Erlangung des Status „autonomes Kunstwerk“ aufgrund seiner Beschädigung wahrscheinlich widerlegt.

16.2. Bigelli und der Kunstmarkt

Bigelli steht diesen Entwicklungen entgegen. Seine Malerei widerspricht jeglichem Kommerz. Seine hohen Moralvorstellungen und seine menschliche Zugewandtheit machen die Kunst zu der, die sie ist. Sie ist in einem guten Sinne schön, demokratisch, inspirierend für die persönliche Auseinandersetzung, ehrlich und authentisch. Bigelli möchte den Kunstinteressenten, die seine Kunst bewundern und sich ggf. selber in ihr

⁴¹⁷ Vgl. Dossi (2007), S. 9ff.

⁴¹⁸ Dossi (2007), S.175.

wiederfinden, zugänglich und auch erschwinglich machen. Ihm ist es wichtig, dass seine Bilder hinaus in die Welt getragen werden, nicht um seiner selbst oder Berühmtheit willen, sondern weil er Menschen glücklich machen möchte. Er möchte seine Kunst lebendig sehen bzw. in das volle Leben integriert wissen. Sie sollen nicht als Wertanlagen in Hochsicherheitsbunkern verschwinden, bis sie einen neuen Käufer finden, der sie ebenfalls hier oder an einem anderen Ort archiviert und konserviert, er will seine Kunst unter Menschen wissen, die sich an ihr erfreuen.⁴¹⁹

Dabei besteht ein selten gewordenes Merkmal Bigellis darin, dass seine Bilder kaum einer Vermittlung benötigen. Zumeist finden die Bilder ihre Rezipienten selbst, oder vice versa, ohne weiteres. Bocola schreibt und kritisiert nämlich in Bezug auf die postmoderne Kunst, dass es für sie einen „neuen Typus literarischer Kunstsachverständiger“⁴²⁰ gäbe.

„[D]iese Fachleute entdecken Begabungen, vermitteln ihre Entdeckungen befreundeten Galerien, beraten wichtige Sammler und Museen, stellen Beziehungen her, organisieren Ausstellungen, sitzen in Jurys, schreiben Bücher und Artikel und fördern dabei so gut wie möglich diejenigen Künstler, die am ehesten ihren eigenen Kunstauffassungen entsprechen und mit denen sie sich selbst am besten identifizieren können. Sie werden in dem Maß immer unentbehrlicher, als die Kunstproduktion zahlenmäßig immer umfangreicher, das einzelne Kunstwerk immer ›offener‹, d.h. unbestimmter wird und nach immer mehr Interpretation verlangt. Der übliche Konsument ist dadurch nicht mehr in der Lage, das Dargebotene zur eigenen Lebenserfahrung in Beziehung zu setzen, zu deuten und mit Sinn zu erfüllen. So ist es Aufgabe des Kunstvermittlers, aus der unübersehbaren Flut der künstlerischen Produktion das ihm wesentlich und bemerkenswert Erscheinende auszuwählen, die jeweiligen Werke zu deuten und einem verwirrten und desorientierten Publikum, das inzwischen jedes Vertrauen in das eigene Urteil verloren hat, zu erklären und schmackhaft zu machen.

Der Sachverständige wird damit zum Schöpfer zweiten Grades. Er benutzt, wie Catherine Kraemer sagt, ‚die Intuition eines Künstlers, den ›neuen Blick‹, den dieser auf die Welt wirft, um daraus Fäden zu spinnen für ein Netz, in dem der eigene Ruhm ebenso gefangen wird wie der Erfolg des Künstlers, den er fördert‘.⁴²¹

Damit spannt sich ein kaum zu durchdringender Wirtschaftsbereich auf, der den Rezipienten zur „Unselbstständigkeit“ erzieht und ihm vorgefertigte, kuratierte Kunsthäppchen serviert, dabei aber kaum die persönliche Auseinandersetzung, das Innehalten, Aushalten und Suchen fördert. Sie versperrt sich der persönlichen Kunsterfahrung. Dabei vermittelt Kunst „uns eine Perspektive auf Verständniswelten, in denen wir alternativ leben könnten.“⁴²²

Durch das immer häufiger werdende Zwischenschalten solcher Kunstsachverständiger wird damit offensichtlich, warum Ausstellungen, die eben die selbstständige

⁴¹⁹ Vgl. Transkription Teil 4.

⁴²⁰ Bocola (2013).

⁴²¹ Bocola (2013).

⁴²² Bertram (2011), S. 146.

Auseinandersetzung fördern und fordern wollen, oftmals heftig kritisiert werden, wie es gerade wieder auf der documenta 14 der Fall war.

Bigellis Werke können im Vergleich als wirklich autonom klassifiziert werden, als Werke, die sich weder an Trends und Kunstmarktinteressen ausrichten noch an einzelnen Gönnern. Bigelli schottet sich vom kapitalistischen Zweig des Kunstmarktes ab, versieht seinen Namen nicht mit einem Branding, der Garant für Popularität und ggf. Höchstpreise wäre und verschließt sich damit gänzlich einer Kunst, die zum Handels- und Spekulationsobjekt geworden ist. Zusätzlich bietet seine Kunst Anknüpfungspunkte und Leerstellen für den Rezipienten, die den Dialog mit dem Bild unterstützen oder auch erst eröffnen.

Günther Regel schreibt in diesem Zusammenhang:

„Schließlich ist die Auseinandersetzung mit einem Werk nicht zuletzt abhängig von unseren eigenen Lebens- und Kunsterfahrungen, von unserer Sensibilität für Formwirkung, von unserer Lebensanschauung und unserer Lebensart, von unseren Ansichten und Absichten, von unseren Bedürfnissen und Gewohnheiten, unseren Wünschen und Träumen, Ängsten und Hoffnungen, unseren Einstellungen, also von unseren relativ konstanten Verhaltensdispositionen und selbstverständlich auch von unseren augenblicklichen Befindlichkeiten, ja gegebenenfalls sogar von unseren Obsessionen.“⁴²³

17. Fazit

„Konkludierend bleibt festzustellen, dass allein aufgrund der Arbitrarität und Abstraktion der Sprache festgelegte Definitionen und sprachliche Setzungen nur unzureichend ästhetische Gehalte abzubilden vermögen. Immer bleibt etwas hinter der Beschreibung, aber auch hinter der Ästhetik der Objekte verborgen, etwas, was es nicht sprachlich zu fassen gibt. Dadurch, dass Sprache willkürlich vereinbarte Zeichen zur Verständigung heranzieht, gilt es als ein a priori, dass jede Benennung etwas Konstruiertes ist und dem Ding an sich demzufolge nicht absolut gerecht werden kann.“⁴²⁴

Kunst und Kuratoren gehören mittlerweile zusammen wie das Ei zum Huhn. Durch die documenta 14 kam es insbesondere in Hinblick auf ihren Berufszweig zu heftigen Diskussionen. In Sebastian Frenzels Essay „Kuratoren im Visier“ kommt u.a. die Direktorin des Kunstvereins in Hamburg, Bettina Steinbrügge, zu Wort. Auf Frenzels Frage hin, ob zu viel von der Kunst verlangt würde, aufgrund immer hochtrabenderen Kuratorenkonzepten, die kritische Themen wie Flüchtlingskrise, Rassismus etc. abhandeln müssen, antwortet diese, dass man „so viel von der Kunst [erwarte], weil sie

⁴²³ Regel (2008), S. 281.

⁴²⁴ Bongs (2015), S. 82

mittlerweile fast die einzige unabhängige Instanz in der Gesellschaft [sei]. In fast allen gesellschaftlichen Feldern existier[t]en Kriterienkataloge, was gut und was schlecht [sei].“⁴²⁵ Alleine die Kunst schiene bis dato davon noch ausgenommen gewesen zu sein. Letztere vergleicht sie mit einem Hofnarr, der alles in geschütztem Raum und Rahmen ansprechen dürfe. Er bzw. die Kunst könne „der Gesellschaft einen Spiegel vor[halten] [...] darf dabei immer wieder etwas Überraschendes machen, das alle Werte gegen den Strich bürstet.“⁴²⁶

Dabei konstatiert sie, dass Kunst heutzutage fast die einzige Disziplin sei, die nicht instrumentalisiert würde. Diese Auffassung widerlegt Fleck jedoch in „Das Kunstsystem im 21. Jahrhundert“. Er schreibt hierzu:

„Unterschwellig wird die Botschaft vermittelt, dass eine soziale oder politische Begründung der künstlerischen Arbeit notwendig sei, damit man überhaupt Kunst machen dürfe – auch wenn diese Auffassung die Tradition der Aufklärung und der künstlerischen Freiheit negiert. Das Argument, dies sei nun mal ein großer Teil der Kunst unserer Zeit, stimmt nur bedingt. Denn die jüngeren Künstler wissen durchaus, dass sie auf die Kuratoren-Biennalen nur eingeladen werden, wenn sie diese Art von Kunst machen. [...] Natürlich ist die andere Seite um nichts ‚besser‘, mit dem hochkapitalistischen und rücksichtslosen Kunstmarkt der Gegenwart.“⁴²⁷ (S. 22)

Zusätzlich werden Künstler präferiert, die die Massen begeistern, bestenfalls mit medienaffinen Aktionen oder massenkompatiblen und „leicht verdaulichen“ Nachrichten, Botschaften, Kunstdingen.

In einem Interview mit Valie Export im „monopol“ Magazin Januar 2018 wird über die #metoo Debatte diskutiert. Letzterer wird vorgeworfen ausschließlich Symptome zu sammeln. Auf die Frage hin, ob Kunst grundsätzlich mehr könne, antwortet Export, dass „Kunst [...] sehr viel dazu beitragen [kann], dass die Wahrnehmung geschärft wird und die Welt anders gesehen werden kann, als sie von Politik und Religion geschildert wird.“⁴²⁸

Wahrscheinlich besteht die Krux der Kunst darin, dass sie sich einerseits gegen den Kapitalismus auflehnen möchte, andererseits aber auf jenen angewiesen ist. Dafür können wahrscheinlich nicht immer ausschließlich die Kunstziele verfolgt werden, die man sich als Künstler zu verfolgen vorgenommen hatte denn, um beispielsweise ein Künstler der documenta zu werden, muss man sich dem ausgewählten Leitthema beugen.

⁴²⁵ Frenzel: Kuratoren im Visier (2018), S. 55.

⁴²⁶ Frenzel: Kuratoren im Visier (2018), S. 55.

⁴²⁷ Fleck (2015), S. 22.

⁴²⁸ Trebing (2018) S. 19.

Dieser Anpassung ist immer auch eine Freiheitseinbuße inhärent. Aber, wie man bei Bigelli sieht, können Differenzen zwischen Wirklichkeit und Anspruch oder Wünschen nicht immer absolut ausgeglichen werden. Denn, wie in der Arbeit schon häufiger angemerkt wurde, führen Bigellis hohe Moralvorstellungen dazu, dass er seine Bilder nicht wirklich hochpreisig verkaufen kann. Er möchte seinen Interessenten, die unterschiedlichste monetäre Möglichkeiten haben, die Chance geben seine Bilder zu erstehen und sich an diesen zu erfreuen. Das hat für ihn persönlich zur Folge, kein Vollzeitkünstler sein zu können. Entscheidet sich aber jemand dazu, Vollzeitkünstler zu werden, so geht mit dieser Entscheidung sicherlich auch eine Kunstmarktanpassung einher, die wohl kaum umgangen werden kann, wenn man das Ziel hat, mit seiner Kunst Geld zu verdienen bzw., wenn man hiermit seinen Lebensunterhalt bestreiten möchte.

Aber eben genau diese Entscheidung Bigellis, sich nicht dem Kunstmarkt anzupassen und sich selbst treu zu bleiben, macht ihn zu einem Künstler des 21. Jahrhunderts. Er widersetzt sich aufoktroierten Schemata, verfolgt entgegen den meisten Angehörigen einer kapitalistischen Gesellschaft nicht ausschließlich seine Geldvermehrung, steht verbindlich hinter seinen Zusagen, interessiert sich für sein Gegenüber und ist damit selbst der Inbegriff für Achtsamkeit und Nahbarkeit – Eigenschaften, die sich in bereits beschriebenen Sehnsuchtsrends widerspiegeln. Horx schreibt hierzu: „Im >>Bio-Zeitalter<<, legen wir wieder Wert darauf, wo eine Pflanze, ein Tier gewachsen ist. Welche Hände einen Gegenstand geformt haben. Wir interessieren uns wieder für Stammbäume. Der Mensch ist und bleibt ein territoriales, ein erdgebundenes Wesen.“⁴²⁹

Gerade deshalb sehnt sich der Mensch, der inbegriffen ist in der stetig fortschreitenden Globalisierung, nach Verwurzelung, Heimatgefühl, Nahbarkeit und Sicherheit. Bigelli kreiert mit seinen Bildern eben derlei Bilder. Obzwar sie durch ihn an einem Ort entstanden, bilden sie Orte ab, an denen sich fast jeder Betrachter wiederzufinden vermag. Dadurch zeigt sich in der Betrachtung seiner Bilder, dass das Empfinden von Sicherheit, Verwurzelung, sowie das Erkennen von Schönheit letztlich nicht topographische Festschreibungen sind, sondern sich mittels Perspektiveinnahmen bestimmen. Das Individuum selbst stellt die Möglichkeit dar.

Bei Bigelli reagiert „Neues [...] mit hochgewirbeltem Alten zu einem >>erlöst Neuen<<. Kraft und Gegenkraft reagieren nach dem uralten Prinzip von These, Antithese,

⁴²⁹ Horx (2011), S. 17.

Synthese.“⁴³⁰ Bigelli fügt Fragmente zu einem harmonischen Ganzen und bedient sich dabei einer global zu verstehenden Sprache, womit er Gemeinschaft und Harmonie in den Fokus rückt und damit den täglich reich bebilderten Krisen in den Nachrichten keinen Raum gewährt, und den Schwerpunkt damit auf das grundsätzlich Gute legt.

18. Ausblick

„Wenn uns jemand fragte, welche Charakteristika unserer Zeit globale Auswirkungen haben, könnten wir folgende sechs aufzählen: (1) der grenzenlose Technikglaube, (2) der grenzenlose Glaube an den freien Markt, (3) die Vorstellung, dass die ‘persönliche Freiheit’ grenzenlos sei, (4) die sich immer weiter öffnende Schere zwischen Arm und Reich, (5) der Verlust einer gemeinsamen ethischen Basis, (6) das Regime einer einzigen Supermacht.

Wir leben in einer brutalen Welt. In jedem Bereich menschlichen Handelns gewinnt das Konkurrieren Oberhand über das Kooperieren: Wir kämpfen um Lebensraum, um Nahrung, um Reichtum und Erfolg.“⁴³¹

Diesen Entwicklungen stellt sich mit Bigelli sowohl mit seiner Art, als auch mit seiner Malerei entgegen. Während Bocola im Innovationsverzicht und dem Stilpluralismus der Kunst der Postmoderne vorrangig eine Re-Aktion als eine Aktion sieht, die „nicht freiwillig, sondern notgedrungen“⁴³² geschieht, „als Ausdruck eines nicht gewollten, sondern passiv erlittenen Verlustes, und als Versuche, die mit diesem Verlust verbundene Bedrohung abzuwehren“⁴³³, überwindet Bigelli eben diese Empfindungen. Er schafft eine Kunst der Harmonie, die Sehnsüchte bebildert und Ausdruck einer lustvollen Lebensbejahung sind.

Damit erfahren wir in Bigellis Kunst „nicht die Verfasstheit dessen, was wir tun, sondern die Verfasstheit dessen, was wir tun könnten. [Seine] Kunst vermittelt uns eine Perspektive auf Verständnisswelten, in denen wir alternativ leben könnten.“⁴³⁴

Bigellis harmoniedurchströmende Bildwelten zeichnen ein Bild der Leichtigkeit, der Toleranz und konstruieren sich demnach fast gänzlich als eine Gegenwelt. In der Welt an sich sieht sich der Rezipient schließlich mit Krisen, monetärer und wirtschaftlicher Art, insbesondere im europäischen Raum, mit Auseinandersetzungen mit einem scheinbar

⁴³⁰ Horx (2011), S. 77.

⁴³¹ Ernst (2014), S. 182.

⁴³² Bocola (2013).

⁴³³ Bocola (2013).

⁴³⁴ Bertram (2011), S. 146.

willkürlich agierenden Staatsoberhaupt der USA, und mit undurchschaubaren Machthabern wie in Korea, konfrontiert, aber all das hinterlässt keine Spuren oder Anklänge in Bigellis Bilderwelten. Hier sind derartige Ängste oder negativ-Konnotationen nicht greifbar und damit nicht existent. Es ermöglicht dem Betrachter damit ein Durchatmen, ein Innehalten, ein zu -sich -Finden – gleich einer Meditation, in der man malerischen Spuren folgt und jene mit dem eigenen Leben und Assoziationen verknüpft.

Bigellis Bilderwelten erinnern, vergegenwärtigen, zeigen Mögliches oder lassen es imaginieren. Die neuen Stilmittel, wie beispielsweise der floatende Bildraum eröffnen eine neue Bildsprache und lassen das minderheitlich gewordene Medium der Malerei dadurch wieder interessanter werden, als es jenes ermöglicht, nicht greifbare mystische Räume zu definieren, die kaum mehr nachvollzogen werden können aufgrund ihrer vielschichtigen Verwobenheit. Diese Fremdheit muss ausgehalten oder in der stetigen Neubegegnung erforscht werden. Das Gedankenexperiment, d.h. die Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk, dem Abgleich zwischen der realen und der imaginierten Welt zusammen mit der Verknüpfung von Bekanntem und Neuerfundem, findet in einem gesicherten Bildraum statt, der sowohl Halt gibt als auch Freiheit schenkt und damit hilft, Grenzen zu erkennen und zu überwinden und in einer harmonievollen Synthese kulminiert.

Bigellis neuere Entwicklungen bewegen sich weiterhin in Richtung Frauendarstellungen, wobei er vermehrt auch weibliche Persönlichkeiten wie Marie Antoinette oder die Malerin Séraphine de Senlis bebildert. Seine Malereien gleichen dabei einer Hommage an die Frau, was eine Seltenheit in der Malerei von Männern darstellt, womit sich Bigelli wieder einmal hervorhebt. Ferner finden immer mehr Darstellungen von Kindern Eintritt in seine Bilder, die eine ganz eigene Ästhetik aufweisen.

Im Oktober 2019 wird Paolo Bigelli seine erste Ausstellung in Deutschland haben, da er als Artist in Residence ins Welterbe Mittelrheintal eingeladen wurde.

Literaturverzeichnis

- Beatty, Bart: Comics versus Art. University of Toronto Press, 2012.
- Becker, Sabina; Kiesel Helmut (Hrsg.): Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. Berlin, 2007.
- Benn, Gottfried: Blaue Stunde (1950).
- Belting, Hans: Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren. 2. Auflage. München, 2002.
- Bertram, Georg W.: Kunst. Eine philosophische Einführung. Reclam, Stuttgart 2011.
- Bocola, Sandro: Die Kunst der Moderne. Zur Struktur und Dynamik ihrer Entwicklung von Goya bis Beuys, Psychsozial-Verlag, Gießen 2013.
- Boehm, Gottfried: Ausdruck und Dekoration, Henri Matisse auf dem Weg zu sich selbst, S. 285 in: Müller-Tamm, Pia (Hrsg.), Henri Matisse. Figur Farbe Raum: K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 29. Oktober 2005 – 19. Februar 2006, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2005.
- Bongs, Olivia: Examensarbeit: Schnittstellen von Kunst und Mode (2015), nicht veröffentlicht.
- Dannecker, Karin; Herrmann, Uwe (Hrsg.): Warum Kunst? Über das Bedürfnis, Kunst zu schaffen. Berlin, 2017.
- Di Cesare, Donatella: Gadamer. Ein philosophisches Porträt. Tübingen, 2009
- Dierbach, Johann Heinrich: Flora mythologica, oder Pflanzenkunde in Bezug auf Mythologie und Symbolik der Griechen und Römer. Ein Beitrag zur Gesichte, der Botanic, Agricultur und Medicin. Frankfurt am Main 1833.
- Dittmann, Lorenz: Anmerkungen zur Farbe bei Matisse. S. 50, in: Weisner, Ulrich (Hrsg.): Henri Matisse, das goldene Zeitalter: Kunsthalle Bielefeld, 18. Oktober bis 13. Dezember 1981, Bielefeld 1981.
- Dokumentation: Stephen Hawking: Rätsel der Stammzellen.
- Dossi, Piroshka: Hype. Kunst und Geld. München 2007.
- Enwezor, Okwui: Großausstellungen und die Antinomien einer transnationalen globalen Form. München, 2002.
- Ernst, Richard R.: Unsere Verantwortung für eine nachhaltige Zukunft. In: Riedweg, Christoph (Hrsg.), Nach der Postmoderne. Aktuelle Debatten zur Kunst, Philosophie und Gesellschaft. Basel, 2014.
- Essers, Volkmar: Matisse 1869-1954. Meister der Farbe, Taschen GmbH, Köln 2002.

Ferraris, Maurizio: Politik und Philosophie von der Postmoderne zum Neuen Realismus. In: Riedweg, Christoph (Hrsg.), Nach der Postmoderne. Aktuelle Debatten zur Kunst, Philosophie und Gesellschaft. Basel, 2014.

Fischer, Lothar: Max Ernst, Reinbek, 2013.

Fleck, Robert: Das Kunstsystem im 21. Jahrhundert. Museen, Künstler, Sammler, Galerien. Passagen Verlag, Wien, 2015 (2. Auflage).

Fleck, Robert: Die Ablösung vom 20. Jhd. Malerei der Gegenwart. Wien, 2013.

Frenzel, Sebastian: Die K-Frage. In: Monopol. Magazin für Kunst und Leben. Januar 2018.

Frenzel, Sebastian: Kuratoren im Visier. In: Monopol. Magazin für Kunst und Leben. Januar 2018.

Gabriel, Markus: Sinnfeldontologie, aus Goergen, Klaus: Texte zum Realismus. 2014

Gadamer, Hans-Georg: Ende der Kunst? In: Heinz, Friedrich et al.: Ende der Kunst – Zukunft der Kunst, Deutscher Kunstverlag, München 1985.

Gadamer, Hans-Georg: Kunst als Aussage. Tübingen 1993.

Gehler, Michael; Vietta, Silvio (Hrsg.): Europa – Europäisierung – Europäistik. Neue wissenschaftliche Ansätze, Methoden und Inhalte. Wien 2010.

Gombrich, E. H.: Die Geschichte der Kunst (16. Ausgabe), Berlin 2010.

Gowing, Lawrence: Matisse, Lichtenbergverlag, München 1997.

Graham-Dixon, Andrew (Hrsg.): Kunst. London, 2008.

Grünewald, Dietrich: Comics, Max Niemeyer Verlag GmbH, Tübingen 2000.

Han, Byung-Chul: Die Erretung des Schönen. Frankfurt am Main, 2015.

Heinz, Friedrich et al.: Ende der Kunst – Zukunft der Kunst, Deutscher Kunstverlag, München 1985.

Hengerer, Mark: Die Katze in der Frühen Neuzeit. Stationen auf dem Weg zur Seelenverwandten des Menschen: in: Von Katzen und Menschen. Sozialgeschichte auf leisen Sohlen / Clemens Wischermann (Hrsg.). Konstanz, 2007.

Hertel, Wolfgang; Koch, Martina: Ganz schön kreativ? S. 107 in: Glamour, August 2018.

Hollein, Max; Weinhart, Martina (Hrsg.), Wunschwelten. Neue Romantik in der Kunst der Gegenwart. Schirn Kunsthalle Frankfurt. Hatje Cantz, 2005.

Horx, Matthias: Das Megatrend-Prinzip. Wie die Welt von morgen entsteht. Deutsche Verlagsanstalt, München, 2011.

Kant: Kritik der Urteilskraft § 6.

Kant: Kritik der reinen Vernunft, B XIII.

Male, Alan: Illustration: Theorie und Zusammenhänge. Stiebner Verlag GmbH, München 2008.

Marramao, Giacomo: Demokratie und Postdemokratie: Eine Diagnose der globalisierten Welten. In: Riedweg, Christoph (Hrsg.), Nach der Postmoderne. Aktuelle Debatten zur Kunst, Philosophie und Gesellschaft. Basel, 2014.

Matisse, Henri: Ecrits et propos sur l'art. Texte, notes et index établis par Dominique Fourcade. Nouvelle édition revue et corrigée, Paris 1972 (Collection Savoir).

Matisse, Henri: Farben und Gleichnis, Gesammelte Schriften mit den Erinnerungen von Hans Purmann, Peter Schifferli Verlags AG. Aus: Notizen eines Malers. Die Arche, Zürich, von Henri Matisse autorisierte Ausgabe übertragen von Sonja Marjasch, 1955.

Merten, Marion: Kunst und Marketing. Vermarktungsstrategien in der zeitgenössischen Kunst. Saarbrücken, 2006.

Morgan, Harry: Gibt es eine Ästhetik des Comics? In: Comic. Intermedialität und Legitimität eines popkulturellen Mediums. Hg. V. Thomas Becker. Essen. Bachmann 2011.

Müller, Maria: Das dekorative Bild. S. 219, in: Müller-Tamm, Pia (Hrsg.), Henri Matisse. Figur Farbe Raum: K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 29. Oktober 2005 – 19. Februar 2006, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2005.

Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Herausgegeben von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Band 1:3., nach den Handschriften ergänzte, erw. und verb. Auflage, Band 2–4: 2. nach den Handschriften ergänzte, erw. und verb. Auflage, Stuttgart: Kohlhammer, 1960–1977 (HKA).

Paulus, Werner: Business in Arabien. Erfolgreiche Geschäfte wie in Tausendundeiner Nacht, Norderstedt 2015.

Puffert, Rahel: Die Kunst und ihre Folgen. Zur Genealogie der Kunstvermittlung. Bielefeld 2013.

Rebentisch, Juliane: Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung. Hamburg, 2013.

Regel, Günther: Das Künstlerische vermitteln... Aufsätze, Vorträge, Statements und Gespräche zur Kunst, Kunstlehre und Kunstpädagogik Schriftenreihe Kontext Kunstpädagogik Band 18, München 2008.

Riedweg, Christoph (Hrsg.), Nach der Postmoderne. Aktuelle Debatten zur Kunst, Philosophie und Gesellschaft. Schwabe Verlag Basel, 2014.

- Robin, Catherine: Werte kreativer Arbeit. Zur Vielfalt kreativer Arbeitstechniken. Transcript Verlag, Bielefeld, 2017.
- Schindler, Ellen: Die Katze in der Tiersymbolik. Ein kulturgeschichtlicher Streifzug. In: Sonntag Verlag (Hrsg.): Zeitschrift für Ganzheitliche Tiermedizin, 2009.
- Schmidt, Thomas E: Die Wirklichkeit ist anders! Aus Goergen, Klaus: Texte zum Realismus, 2014.
- Schütz, B.: Wald in der Kunst. Hamburg 1994. In: Paul Parey Verlag (Hrsg.) Forstwissenschaftliches.
- Schuld, Gerhard: Geschichte und Begriff. 3. Auflage. München, 2008.
- Schwab, Gustav: Die schönsten Sagen des klassischen Altertums. Mit Zeichnungen von Willy Widmann. Für die Jugend neu bearbeitet. Wien 1960.
- Schwarte, Ludger: Pikturale Evidenz. Zur Wahrheitsfähigkeit der Bilder. Wilhelm Fink, Paderborn, 2015.
- Sina, Véronique: Comic – Film – Gender. Zur (Re-) Medialisierung von Geschlecht im Comicfilm, transcript Verlag, Bielefeld 2016.
- Sooke, Alastair: Henri Matisse. A second Life. London, 2014.
- Spurling, Hilary: Der unbekannte Matisse. Eine Biographie 1869-1908, DuMont Buchverlag Köln, 1998.
- Ströter-Bender, Jutta: Vom Zauber eines Buches. Paolo Bigelli: Dialoge mit dem Imaginären. (2015) Zeitschrift World Heritage and Arts Education No.13.
- Tieck, Ludwig; Schlegel, Friedrich: Novalis Schriften (5. Auflage). Zweiter Teil. Berlin, 1837.
- Timm, Tobias: Die Zukunft liegt im Depot. In: Monopol. Magazin für Kunst und Leben. Januar 2018.
- Tirinelli, Massimo: Kurze Abhandlung zu Paolo Bigelli (o. J.).
- Trebing, Saskia: Interpol: Aktionshose: Genitalpanik. Valie Export über #metoo und ihre frühen Performances, Bierflaschen-Angriffe und den politischen Rechtsdruck. In: Monopol. Magazin für Kunst und Leben. Januar 2018.
- Wagner, Richard: Oper und Drama, III, S. 334. In: Kapp, Julius (Hrsg.): Gesammelte Schriften. Bd. 11. Leipzig 1914.
- Weisner, Ulrich (Hrsg.): Henri Matisse, das goldene Zeitalter: Kunsthalle Bielefeld, 18. Oktober bis 13. Dezember 1981, Bielefeld 1981.
- Zichy Michael: Das humanistische Bildungsideal. Aus: Martina Schmidhuber (Hrsg.): Formen der Bildung. Einblicke und Perspektiven. Peter Lang, Frankfurt am Main, 2010.

Ablit: Emilio Salgari (2010): <http://www.salgari.ablit.de/salgarib.htm>, Abruf am 24.02.2018.

AICAN Gallery: Art of the future, Now. (o. J.): <https://www.aican.io/> Abruf am 11.08.2018.

Albath, Maike: Der Karl May Italiens (2011):http://www.deutschlandfunkkultur.de/der-karl-may-italiens.932.de.html?dram:article_id=131153, Abruf am 28.02.201.

ARD alpha (Hrsg.): Stilepochen. Klassizismus und Romantik (17.03.2016):
<https://www.br.de/fernsehen/ard-alpha/sendungen/stil-epochen/stil-epochen-klassizismus118.html> Abruf am 31.03.2018.

Artnet (Hrsg.): Peter Doig (o. J.): <http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/peter-doig/>
Abruf am 17.08.2018.

Assaye, Robert: Learning from Athen's (2017):
<http://www.thewhitereview.org/feature/learning-from-athens/> Abruf am 08.08.2018.

Bayrische Staatsgemäldesammlung (Hrsg.): Maurice Denis (1870-1943), (o. J.):
<https://www.pinakothek.de/kunst/maurice-denis/gallische-herdengoettin> Abruf am 26.03.2018.

Bocola, Sandro: Die Kunst der Moderne. Zur Struktur und Dynamik ihrer Entwicklung. Von Goya bis Beuys. (1995) Aufruf über: <http://sandrobocola-books.com/CSS/page10.html#7> Innovationsverzicht und Opportunismus: das Primat der Respektlosigkeit. Abruf am 23.08.2018.

BR alpha (Hrsg.): Stil Epochen: Klassische Moderne (12), (2009):
https://www.youtube.com/watch?v=ItYJuyFyy_M Abruf am 28.08.2018.

BR alpha (Hrsg.): Stil Epochen 13 – Moderne, Postmoderne und zeitgenössische Kunst (1945 bis heute), (2013) <https://www.youtube.com/watch?v=5biU3tiILow> Abruf am 28.08.2018.

Breuss, Othmar: Flechtenfunde auf Madeira. (2012):
http://www.zobodat.at/pdf/STAPFIA_0097_0047-0052.pdf, S. 47. Abruf am 25.03.2018.

bpb (Hrsg.): Identitäre Bewegung, was ist das? (2014):
<https://www.bpb.de/mediathek/182883/identitaere-bewegung-was-ist-das-kurz-erklart-auf-bpb-de> Abruf am 10.08.2018.

Bundesministerium für Bildung und Forschung (Hrsg.), Welt der Physik: Fraktale Welt. (o. J.): <https://www.weltderphysik.de/thema/chaos-und-ordnung/fraktale/> Abruf am 04.04.2018.

Carp, Stefanie: Zwischenzeit? (2018):
https://www.ruhrtriennale.de/de/ruhrtriennale/Zum_Programm_2018/ Abruf am 13.08.2018.

Cast your art (Hrsg.): Die Macht des Ornaments – Eine Ausstellung der Orangerie des Unteren Belvedere. (2009): <http://www.castyourart.com/2009/01/28/belvedere-orangerie-wien-ausstellung-ornament/> Abruf am 02.08.2018.

C/O Berlin (Hrsg.) Das Polaroid Projekt. (2018): <https://www.co-berlin.org/das-polaroid-projekt> Abruf am 13.08.2018.

Delonge, Angela: „Flashes of the future“: Herrlich-freche Werke im Ludwig Forum (2018): <http://www.aachener-zeitung.de/news/kultur/flashes-of-the-future-herrlich-freche-werke-der-60er-im-ludwig-forum-1.1874520> Abruf am 13.08.2018.

Detroit Institute of Arts (Hrsg.): Director’s Favorite: The window by Henri Matisse. (06.04.2011): <https://www.youtube.com/watch?v=jjbJTF5ZOEW> Abruf am 31.07.2018.

Deutschlandfunk (Hrsg.): Documenta 14. Von Athen lernen – heißt das Schulden machen? (15.09.2017): https://www.deutschlandfunk.de/documenta-14-von-athen-lernen-heisst-das-schulden-machen.691.de.html?dram:article_id=395968 Abruf am 09.08.2018.

Diedrichs, Christof L.: einblicke. Kunstgeschichte in Einzelwerken (2017) <https://www.kunstgeschichte-in-einzelwerken.de/2017/08/21/was-ist-die-moderne-in-der-kunst/> Abruf am 26.06.2018.

Dissertation: Dillkofer, Katrin: Henri Matisse und das ikonische Bildverständnis. Die Wiederentdeckung der Ästhetik des östlichen Bildes in der Moderne. Berlin (2012): https://opus4.kobv.de/opus4-udk/frontdoor/deliver/index/docId/827/file/dillkofer_katrin.pdf Abruf am 02.08.2018.

Fellmann, Johannes: Ausstellungsförderung. Flashes of the future. (2018): <https://www.kulturstiftung.de/aktionistische-propheten-2/> Abruf am 13.08.2018.

Focus online (Hrsg.): Identitäre Bewegung. Wer sie ist, was die Ziele sind. (2018): https://www.focus.de/politik/praxistipps/aktivisten-identitaere-bewegung-wer-sie-ist-was-die-ziele-sind_id_8221431.html Abruf am 10.08.2018.

Fouraté, Sonja: Künstlerliche Bilanz. Warum die documenta 14 gescheitert ist (15.09.17): <https://www.hessenschau.de/kultur/documenta/warum-die-documenta-gescheitert-ist-documenta-bilanz-100.html> Abruf am 08.08.2018.

Freund, Wieland et al.: Die Rückkehr der Romantik. (07.08.2016): <https://www.welt.de/print/wams/article157531975/Die-Rueckkehr-der-Romantik.html> Abruf am 26.04.2018.

Gabriel, Markus: Wider die postmoderne Flucht vor den Tatsachen, in Neue Zürcher Zeitung (19.06.2016): <https://www.nzz.ch/feuilleton/fuenf-jahre-neuer-realismus-wider-die-postmoderne-flucht-vor-den-tatsachen-ld.89931> Abruf am 26.04.2018.

Geimer, Peter: Neu ist nicht schon zeitgenössisch (2014) in der Neuen Zürcher Zeitung: <https://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/neu-ist-nicht-schon-zeitgenoessisch-1.18308536> Abruf am 27.06.2018.

Gouvernement Régional de Madère (Hrsg.): Justification pour l'inscription. (1999), S. 3: <http://whc.unesco.org/uploads/nominations/934.pdf> Abruf am 25.03.2018.

Gowing, Lawrence: Henri Matisse. 64 paintings. (1966): https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_1867_300062322.pdf Abruf am 04.08.2018.

Hamburger Kunsthalle: Entfesselte Natur. Das Bild der Katastrophe seit 1600. (2018): <https://www.hamburger-kunsthalle.de/ausstellungen/entfesselte-natur> Abruf am 13.08.2018.

Hartmann, P. W.: Das große Kunstlexikon. Stichwort: Symbolismus (o. J.): http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_8836.html Abruf am 30.03.2018.

Isermann, Ingrid: „Alfonsina Storni: Meine Seele hat kein Geschlecht“ (2013): <http://www.literaturundkunst.net/alfonsina-storni-meine-seele-hat-kein-geschlecht/> Abruf am 04.04.2018.

Jones, Jonathan: Stroke of genius: why do artists love cats? (16.04.2015): <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2015/apr/16/artists-and-their-cats-matisse-dali> Abruf am 31.03.2018.

Karich, Swantje: Die Revolution frisst ihre Kunst. (08.06.17): <https://www.welt.de/kultur/kunst/article165357984/Die-Revolution-frisst-ihre-Kunst.html> Abruf am 07.08.2018.

Kemnitz, Katja: 10 verblüffende Fotofakten (2014): <https://kwerfeldein.de/2014/12/30/10-verblueffende-foto-fakten/> Abruf am 22.08.2018.

Ketterer Kunst (Hrsg.): Lexikoneintrag zu Transavantguardia und Arte Cifra (o. J.): <http://www.kettererkunst.de/lexikon/transavanguardia-und-arte-cifra.php> Abruf am 30.07.18.

Klößner, Rudolf: Die App Wydr plant das Tinder für Kunst zu werden. (06.05.2016): <http://urbanshit.de/die-app-wydr-plant-das-tinder-fuer-kunst-zu-werden/> Abruf am 16.03.2018.

Kunst Museum Bonn (Hrsg.): Der Flaneur. (2018): <https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/wanderlust.html> Abruf am 13.08.2018.

Kunst-zeiten (Hrsg.): Henri Matisse – sein Werk. (o. J.): https://www.kunst-zeiten.de/Henri_Matisse-Werk Abruf am 07.08.2018.

Kunsthalle Tübingen (Hrsg.): Almost alive. Hyperrealistische Skulptur in der Kunst. (2018): <https://kunsthalle-tuebingen.de/ausstellungen/almost-alive/> Abruf am 13.08.2018.

KW Institute for Contemporary Art (Hrsg.): 10. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst. (2018:) <https://www.kw-berlin.de/10-berlin-biennale-fuer-zeitgenoessische-kunst/> Abruf am 13.08.2018.

Landschaftsverband Westfalen-Lippe (Hrsg.): Frieden. Von der Antike bis heute. (2018): <https://www.ausstellung-frieden.de/> Abruf am 13.08.2018.

Lateinheft.de (Hrsg.): Ovid – Metamorphosen – Liber decimus – Orpheus und Eurydice – Übersetzung (o. J.): <http://www.lateinheft.de/ovid/ovid-metamorphosen-liber-decimus-orpheus-und-eurydice-ubersetzung/> Abruf am 30.03.2018.

Leberecht, Tim: Auf einen Blick. (o. J.): <http://timleberecht.de/uber/> Abruf am 28.06.2018.

Leberecht, Tim: Das neue romantische Zeitalter (2016): <https://www.youtube.com/watch?v=f9rnnS7w0bY> (Min.: 4:09) Abruf am 28.06.2018.

Liceo Terenzio Mamiani, La nostra storia (o. J.): http://www.liceomamiani.gov.it/pvw/app/RMLG0012/pvw_sito.php?sede_codice=RMLG0012&page=507003, Abruf 23.02.2018.

Ludwig Forum Aachen (Hrsg.): Flashes of the future. (2018) <http://ludwigforum.de/event/flashes-of-the-future/> Abruf am 13.08.2018.

Lutz, Barbara: Von der documenta lernen. Über die kulturelle Dringlichkeit im Ursprung der Ausstellungsreihe und ihre transkulturellen Implikationen für das kuratorische Konzept der documenta 14. (2017): <https://www.degruyter.com/downloadpdf/j/kwg.2017.2.issue-1/kwg-2017-0004/kwg-2017-0004.pdf> Abruf am 09.08.2018.

Madonnendarstellung: <https://www.bader.de/shop/product/madonna-klein-40826-000>; 2. Madonnendarstellung: <https://www.ebay.de/itm/Madonna-mit-Kind-Holz-handgeschnitzt-36-cm-Madonnenfigur-/322661020400> Abruf am 31.03.2018.

Magisterarbeit: Otten, Holger: Ornamentik als moderne Bildstrategie. Auf der Suche nach einer Synthese des Sehens in der Malerei Henri Matisse. (2003): https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/320/1/Otten_2004.pdf Abruf am 02.08.2018.

Magnes, Ursula: Die neue Romantik (2015): <https://radioklassik.at/due-neue-romantik/> Abruf am 17.08.2018.

Matzner, Alexandra: Art in words. Henri Matisse. Biografie. (2013): <https://artinwords.de/henri-matisse-biografie/> Abruf am 02.08.2018.

Matzner, Alexandra: Henri Matisse. Figur & Ornament. (2013) <https://artinwords.de/henri-matisse-figur-und-ornament/> Abruf am 14.08.2018.

Maximiliansgymnasium (Hrsg.): Humanistisches Gymnasium – warum? (o. J.): <http://www.maxgym.musin.de/wordpress3/humanistisches-gymnasium-warum/> Abruf am 16.03.2018.

Maya, Klemens: (Diplomarbeit): Vergleichende Untersuchung der Beziehung zwischen Intention, Stil und Wirkung von Illustrationen. Illustrationen über Illustration. FH Augsburg, Fachbereich: Kommunikationsdesign, (2006), Abruf über: http://kmaya.de/kmaya_theorie_s.pdf Abruf am 20.08.2018.

Metropolitan Museum of Art (Hrsg.): Portrait

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/490014> Abruf am 28.03.2018.

MoMA (Hrsg.): Fauvism. (o. J.):

https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/fauvism Abruf am 26.06.2018.

Nun #7 – Politische Kunst. Talk mit Annekathrin Kohout und Via Lewandowsky.

(2018): <https://www.facebook.com/nundiekunstderstunde/videos/1885598825085481/>
Abruf am 13.08.2018.

Oberdorfer, E.: Bemerkungen zur Vegetation Madeiras (1975):

[http://www.rjb.csic.es/jardinbotanico/ficheros/documentos/pdf/anales/1975/Anales_32\(3\)_1315_1332.pdf](http://www.rjb.csic.es/jardinbotanico/ficheros/documentos/pdf/anales/1975/Anales_32(3)_1315_1332.pdf), Abruf am 25.03.2018.

Ortner, Nicole: Ovid – Metamorphosen (Orpheus und Eurydice) (o. J.):

<http://www.romanum.de/latein/uebersetzungen/ovid/metamorphosen/orpheus.xml>
Abruf am 30.03.2018.

Padtberg, Carola: Ausstellung in Tübingen. „Das befriedigt den Voyeur in uns.“

(20.07.2018) <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/ausstellung-almost-alive-in-tuebingen-das-befriedigt-den-voyeur-in-uns-a-1219038.html> Abruf am 13.08.2018.

Padtberg, Carola: Kunstschau Documenta Kassel im Ausnahmezustand. (09.06.17):

<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/documenta-14-in-kassel-erster-rundgang-durch-die-kunstschau-a-1151257.html> Abruf am 07.08.2018.

Petite Palais (Hrsg.): Three Bathers. Paul Cézanne. (o. J.):

<http://www.petitpalais.paris.fr/en/oeuvre/three-bathers> Abruf am 31.07.2018.

Pförtner, Jan: „Magnus“ ist das Shazam für Kunstwerke (03.04.2017):

<https://www.futurezone.de/apps/article210141795/Kunst-Fans-aufgepasst-Shazam-gibt-es-jetzt-fuer-Gemaelde.html> Abruf am 16.03.18.

PONS Wörterbuch, Suchwort: IMUM (o. J.):

<https://de.pons.com/%C3%BCbersetzung/latein-deutsch/imum> Abruf am 27.02.2018.

Ponta do Sal (Foto), Melange (Hrsg.): [http://arrakis-](http://arrakis-melange.blogspot.de/2010/08/ponta-do-sal.html)

[melange.blogspot.de/2010/08/ponta-do-sal.html](http://arrakis-melange.blogspot.de/2010/08/ponta-do-sal.html) Zugriff 08.04.02018.

Rauterberg, Hanno: Im Kugelhagel der Realität. (2017):

<https://www.zeit.de/2017/03/politische-kunst-populismus-krisen-kuenstler-agitation-politisierung/seite-3> Abruf am 09.08.2018.

Rauterberg, Hanno: Was ist Schönheit? (2009):

<https://www.zeit.de/2009/15/Ausstellung-Schoenheit/seite-3> Abruf am 10.08.2018.

RP Online (Hrsg.): „Her“ entlarvt die Liebe als digitale Illusion (2014): [https://rp-](https://rp-online.de/kultur/film/kinokritiken/her-mit-joaquin-phoenix-spike-jonze-entlarvt-die-liebe-als-digitale-illusion_aid-16646121)

[online.de/kultur/film/kinokritiken/her-mit-joaquin-phoenix-spike-jonze-entlarvt-die-liebe-als-digitale-illusion_aid-16646121](https://rp-online.de/kultur/film/kinokritiken/her-mit-joaquin-phoenix-spike-jonze-entlarvt-die-liebe-als-digitale-illusion_aid-16646121) Abruf am 28.06.2018.

Saehrendt, Christian: Die Sehnsucht nach der Sehnsucht (2015):
https://www.nzz.ch/feuilleton/kunst_architektur/die-sehnsucht-nach-der-sehnsucht-1.18641084 Abruf am 17.08.2018.

Salathé, Nicole: Alfonsina Storni: „Ich schrieb, um nicht zu sterben“ (07.11.2013):
<https://www.srf.ch/kultur/literatur/alfonsina-storni-ich-schrieb-um-nicht-zu-sterben>
Abruf am 04.04.2018.

Sandstein Verlag (Hrsg.): Frieden. Von der Antike bis heute (o. J.):
<https://www.sandstein.de/verlag/frieden.php> Abruf am 13.08.2018.

SAS L'Œil de la Photographie (Hrsg.), Ralf Brueck – Distortion (2013):
<https://loeildelaphotographie.com/en/ralf-brueck-distortion/> Abruf am 26.03.2018.

Schirn Kunsthalle (Hrsg.): Peace. (2017):
<https://www.schirn.de/ausstellungen/2017/peace/> Abruf am 13.08.2018.

Sedgewick, Markus: Neue Romantik (2014): <https://titel-kulturmagazin.net/2014/04/21/neue-romantik/> Abruf am 17.08.2018.

Seel, Martin: Eine Nachhut möchte Vorhut sein. (03.07.14):
<https://www.zeit.de/2014/28/neuer-realismus-ausblick> Zugriff am 26.04.2018.

Seng, Leonie: Die Welt begreifen (2017):
<https://www.dasgehirn.info/wahrnehmen/fuehlen/die-welt-begreifen> Abruf am 18.08.2018.

Sichtart (Hrsg.): Die Kunst der Langsamkeit. (04.04.2017):
<http://www.sichtart.at/slow-art/> Abruf am 11.08.2018.

Springer Gabler Verlag (Herausgeber), Gabler Wirtschaftslexikon, Stichwort: Handwerk, online im Internet (o. J.):
<http://wirtschaftslexikon.gabler.de/Archiv/71561/handwerk-sachgebietstext-v8.html>
Abruf am 16.03.2018.

Staatliche Museen zu Berlin (Hrsg.): Romantik und Moderne. (2017):
<https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/romantik-und-moderne.html> Abruf am 14.08.2018.

Staatliche Museen zu Berlin (Hrsg.): Wanderlust. (2018):
<https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/wanderlust.html> Abruf am 13.08.2018.

Ullrich, Wolfgang: Blaue Blume, wo nur blühst du? (19.05.2005):
<https://www.zeit.de/2005/21/Wunschwelten> Abruf am 26.04.2018.

Ullrich, Wolfgang: Die Wiederkehr der Schönheit. Über einige unangenehme Begegnungen. (07.11.2017): <http://www.pop-zeitschrift.de/2017/11/07/die-wiederkehr-der-schoenheit-ueber-einige-unangenehme-begegnungenvon-wolfgang-ullrich07-11-2017/> Abruf am 10.08.2018.

UNESCO-Projektschulen (o. J.): <http://www.unesco.de/bildung/ups.html>, Abruf am 23.02.2018.

UNESCO: Laurisilva of Madeira (o. J.): <http://whc.unesco.org/en/list/934>, Abruf am 25.03.2018.

Oberdorfer, E.: Bemerkungen zur Vegetation Madeiras (1975):
[http://www.rjb.csic.es/jardinbotanico/ficheros/documentos/pdf/anales/1975/Anales_32\(3\)_1315_1332.pdf](http://www.rjb.csic.es/jardinbotanico/ficheros/documentos/pdf/anales/1975/Anales_32(3)_1315_1332.pdf), Abruf am 25.03.2018.

UNESCO: WHC Nomination Documentation (1999):
<http://whc.unesco.org/uploads/nominations/934.pdf> Abruf am 25.03.2018.

Vietta, Silvio: Die Romantik. Reaktionäre Bewegung oder das Tor zur Moderne? SWR2 Essay für die Sendung vom 23.06.2014: <https://www.swr.de/-/id=13415190/property=download/nid=659852/h8wipn/swr2-essay-20140623.pdf>
Abruf am 03.08.2018.

Wagner, Thomas: Matisse in Düsseldorf. Henris Zaubertafel (2005):
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/matisse-in-duesseldorf-henris-zaubertafel-1279712-p2.html> Abruf am 09.08.2018.

Watson (Hrsg.): Wer sich nicht konzentrieren kann, wird in 20 Jahren arm sein. (2018):
<https://www.watson.ch/schweiz/wissen/841011808--wer-sich-nicht-konzentrieren-kann-wird-in-20-jahren-arm-sein-> Abruf am 11.08.2018.

WDR (Hrsg.) Shazam für die Kunst: Die Apps „Magnus“ und „Samrtify“ im Test. (2017): <http://www.ardmediathek.de/tv/Westart/Shazam-f%C3%BCr-die-Kunst-Die-Apps-Magnus-/WDR-Fernsehen/Video?bcastId=45518828&documentId=47153710>
Abruf am 16.03.18.

Webcampus (Hrsg.) Die 8 Sekunden Aufmerksamkeitsspanne – gibt es sie wirklich? (04.05.2017): <https://www.webcampus.de/blog/104/die-8-sekunden-aufmerksamkeitsspanne-gibt-es-sie-wirklich> Abruf am 11.08.2018.

Wolz, Monika: Kunstlexikon Romantik (2009): <http://www.hatjecantz.de/romantik-5054-0.html> Abruf am 31.03.2018.

Wünsch, Thomas: Erinnerungskultur. In: Online-Lexikon zur Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa (2013): ome-lexikon.uni-oldenburg.de/54014.html
Abruf am 26.03.2018.

ZEIT ONLINE (Hrsg.): „Abwrackprämie“ ist das Wort des Jahres. (18.12.2009):
<http://www.zeit.de/kultur/2009-12/wort-des-jahres-abwrackpraemie> Abruf am 24.03.18.

Zeit online (Hrsg.): Interview von Silke Weber mit Markus Gabriel: Real ist, was real ist. (2014): <https://www.zeit.de/campus/2014/06/markus-gabriel-philosophie-neuer-realismus> Abruf am 17.08.2018.

Zey, René: Fachbegriffe: Ornament (o. J):

<http://www.designlexikon.net/Fachbegriffe/O/ornament.html> Abruf am 02.08.2018.

Weitere Quellen:

Private E-Mails zwischen Paolo Bigelli und Olivia Bongs 2017-2018.

Privat geführtes Interview mit Paolo Bigelli in Rom (Italien) in der Via Tripolitania 221 um 11:40, Übersetzung von Dr. Andrea Hinrichs. Anwesenheit und kurze Wortbeiträge auch von Massimo Tirinelli (Freund und Förderer Bigellis). Originaldatei im Anhang.

Telefonat in Düsseldorf vom 12.08.2018 von 13:54 Uhr bis 14:44 Uhr mit Neslihan Pisginoglu – Gedächtnisprotokoll ihrer Romexkursion im Dezember 2017.

Anhang – Transkription

Transkription des Interviews mit Paolo Bigelli

Rom, Via Tripolitania 211 um 11:40Uhr

Interview mit Paolo Bigelli, Olivia Bongs und Frau Dr. Andrea Hindrichs (übersetzt), Tirinelli (Freund und Agent Bigellis) ist anwesend und fügt z.T. Dinge hinzu und unterhält sich z.T. mit Bigelli.

Transkription Teil 1

Olivia: Herr Bigelli, könnten Sie mir einmal erklären wo Sie aufgewachsen sind und wie ihre Familienverhältnisse waren – was haben Ihre Eltern gemacht, wie hießen sie – können Sie mir eine kleine Einführung über Ihre Familie geben?

Andrea Hindrichs übersetzt Bigellis Antwort: Also er spricht von seinen Eltern, diese gehören natürlich zur Nachkriegsgeneration, d.h. beide kommen aus dem Handwerklichen, das ist für ihn wichtig, weil er mehr Wert darauf legt selbst aus dem Handwerk zu kommen, also dass er tatsächlich mit den Händen etwas erschafft. Und nicht so sehr die manchmal doch eher so esoterische Künstlerische. Seine Mutter ist Schneiderin und sein Vater ist einer von diesen Leuten, die heute sozusagen eine Eierlegende Wollmilchsau genannt werden würde, also jemand der wirklich alles kann – also alle Reparaturen durchführen kann, der also tatsächlich überall Hand anlegen kann und dann etwas neues erschafft oder repariert.

Bigelli redet mit Agent

Also und er arbeitet für den öffentlichen Nahverkehr er ist also einer von denen, die die im Hintergrund arbeiten (sein Vater)

Olivia: Und ist er mit Geschwistern aufgewachsen?

Hindrichs übersetzt: Also er hat nur eine Schwester, die ist aber gar nicht in diese Richtung begabt, dafür gibt es dann von mütterlicher Seite her Cousins, die auch malen und auch einen Onkel, der Bildhauer ist. Also von daher kommt es ein bisschen von der mütterlichen Seite her.

Olivia: Wann genau wurde das Elternhaus verlassen?

Hindrichs übersetzt: 1982 als er 22 war.

Olivia: D.h. über die gesamte Schullaufbahn wohnte er dann zu Hause – und als er auszog, von wo nach wo ist er gezogen?

Nene, das ist alles in Rom immer- von Rom nach Rom. Er ist Römer.

Olivia: Dann ist er zum Studieren ausgezogen oder weshalb?

Hindrichs: Also er ist weggegangen so früh, weil er es sich erlauben konnte. Das ist eben der Grund, warum die meisten Studenten oder die meisten jungen Leute in Italien so lange zu Hause bleiben, weil sie es sich in der Regel nicht erlauben können eine eigene Wohnung zu haben, weil es zu teuer ist. Er hat angefangen, er hat eben das humanistische Gymnasium ganz klassisch gemacht und hat dann angefangen Jura zu studieren, weil er dann ja erstmal in die Bank gegangen ist. Und er hat eben mit 22 schon gut verdient, war eben schon durch mit allem und konnte sich deswegen eine eigene Wohnung erlauben und hat deswegen sozusagen seinen eigenen Hausstand gegründet.

Olivia: Und das Jurastudium wurde dann auch beendet?

Hindrichs: Nein

(alle Lachen)

Olivia: Weshalb?

Er hat bevor er dann mit Bank und allem gemacht hat tatsächlich schon Fumetti, d.h. Comics gezeichnet. D.h. er ist Autodidakt er hat das also von sich aus gekonnt, hat sich dann eben bei einem Verlag präsentiert, dem gefielen seine Zeichnungen und dann hat er eben da Aufträge bekommen.

Olivia: Und das dann neben dem Studium?

Hindrichs: Früher schon

Olivia: Und das Jurastudium wurde dann wann abgebrochen?

Hindrichs: Nach 2 Jahren

Olivia: Und was hat ihn dazu angetrieben überhaupt Jura zu studieren?

Hindrichs: Na er hats gemacht wie man das in Deutschland eben auch so macht, man braucht halt irgendeinen Studientitel, um in die Bank zu kommen und damals war es eben auch noch leichter wenn man Leute hatte, die ganze Familie arbeitete irgendwie in der Bank und da brauchte man halt irgendeinen Titel. Aber er hat ja eben schon lange vorher gezeichnet und das war ja eben eigentlich das, was ihm mehr am Herzen lag, aber er musste nun ja auch Geld verdienen.

Olivia: Genau. Und dem Zeichnen ist er dann neben dem Studium nachgegangen und dann nachdem er dann das Studium abgebrochen hatte, hatte er sich dann völlig der Zeichnerei gewidmet?

Hindrichs: Also er hat sich dann nebenher noch in eine Schule eingeschrieben, ganz professionell, wo er dann als Comiczeichner auch immer professionell lernt – alles während er noch in der Bank arbeitet, denn er muss ja Geld verdienen.

Also so 85/86 hatte er dann diese Schule auch abgeschlossen. Also diese Illustrationsschule. Er hat aber trotzdem auch immer weitergearbeitet.

Olivia: Und dann kamen ja noch weitere Aufträge hinzu, - neben seinen Comiczeichnungen hat er dann ja beispielsweise auch etwas für die Elite entworfen und für den Playboy – wie kam diese Kooperation zustande?

Hindrachs: Milo Manara, schreib dir das mal auf, das ist ein berühmter italienischer Comiczeichner, der auch fürs Kino gearbeitet hat und er ist an die Aufträge gekommen, weil es alles der gleiche Verlag ist und die haben dann untereinander gesehen ‚oh ja der ist gut‘ und dann geben wir dem andere Aufträge.

Also das waren dann Illustrationen für solche Softpornos im Playboy, die er dann gemacht hat.

Olivia: Und zusätzlich hat er dann ja auch noch Märchen illustriert.

Hindrachs: Also es sind nicht so richtig Märchen, sondern mehr Abenteuerbücher, also Erzählungen für Jugendliche

Olivia: Die dann mehr in Italien bekannt waren?

Hindrachs: Ja

Olivia: Und das sind dann so gute Nachtgeschichten?

Hindrachs: Nee, Abenteuergeschichten

Olivia: Die dann aber auch fast jeder Italiener kennt, mit dem jeder so hier aufgewachsen ist?

Hindrachs: Also das ist so ein bisschen so wie bei uns Astrid Lindgren und diese Geschichten. [...]

Olivia: Waren das auch Abenteuergeschichten mit denen er selber aufgewachsen ist?

Hindrachs: Ja

Olivia: Dementsprechend war er dann auch persönlich sehr involviert?!

Hindrachs: Ja

[...]

Olivia: Gibt es denn auch noch Exemplare in denen Ihre Exemplare zu sehen sind?

Hindrachs: Er hat noch die Originalillustration. Er guckt was er noch so findet und danach schickt er es dir per E-Mail. Damals hast du die Originalillustration verkauft an den Verlag und die Rechte blieben auch beim Verlag.

Olivia: Und wie hat sich das dann alles weiterentwickelt, wie ging es dann von der Comiczeichnung zur Malerei – wie lange hat das dann so gedauert?

Hindrichs: Das war so ein Übergang. So ab Anfang der 1990er Jahren hat er angefangen zu malen. Hatte viel zu tun, hatte immer noch seinen Job in der Bank, hat aber ganz viele Aufträge gekriegt und hatte dann eine Kooperation mit Rai3, das ist also Staatsfernsehen – könnte man bei uns dritte Programme sozusagen sagen und das ist der Bereich wo es auch um Bildung und so geht und Erziehung und da hat er dann auch Aufträge gekriegt.

Also er hat für so ein Programm gearbeitet, das kam wöchentlich, da ging es immer um ein Hauptthema – die Liebe, der Tod, die Eifersucht und da gab es dann einen Fragenkatalog von 21 Fragen, den haben sie ihm vorher zugeschickt und zu jeder Frage hat er drei verschiedene Illustrationen gemacht und dann wurde eben ausgewählt zu welcher Frage welche Illustrationen dann eben gezeigt werden.

Olivia: Und der Kontakt kam wie zustande? Auch wieder über den Verlag?

Hindrichs: Also es war eben alles eher zufällig. Gegenüber der Bank, wo er gearbeitet hat, war halt das Büro der Elite und in diesem Magazin, die haben sie dann eher zufällig kennengelernt, dann kam man so aufs Gespräch, dass er ja Illustrationen macht und dann hat er erst für die gearbeitet und die eine Redakteurin, Cinzia Tani, die berühmt ist in Italien (hier sind viele berühmt) war nicht nur mit dieser Zeitung verbandelt, sondern moderiert eben auch diese Sendung bei Rai3.

(Tirinelli fragt, ob es Rai3 auch in Deutschland gäbe, Hindrichs verneint und erklärt Rai3 wäre aber mit den dritten Programmen zu vergleichen)

[...]

Nicht die Arbeit bei der Bank hat ihn dann irgendwann genervt, sondern dieses malen und illustrieren von Comics, weil das dann immer nach dem Motto war „am besten bist du gestern schon fertig gewesen bitte“ – also es war immer unter Druck, war letztendlich immer das Gleiche und irgendwann hat er gedacht „nee irgendwo muss es da eine andere Möglichkeit geben“.

Olivia: D.h. letztlich war es sich immer wiederholende Arbeiten, die ihm dann auch die Lust am Zeichnen genommen haben. Hätte er aber theoretisch auch von den ganzen Zeichnungen, die er anfertigte, leben können?

Hindrichs: Wenn er weiter gemacht hätte ja.

Es wurde irgendwann etwas nervig, weil er konnte zwar kreativ sein, hatte aber immer vorgeschriebene Zeiten, an denen er unbedingt fertig sein musste. Das hat ihn dann irgendwie blockiert und er hatte eben nicht mehr diese künstlerische Freiheit, die man natürlich auch irgendwo braucht, um etwas wieder zu kreieren, er hat dann mehr mechanisch gearbeitet. Oh ich muss jetzt liefern, liefern, liefern...zack. Aber es fehlt dann eben auch irgendwie der freie Spirit, den man eben auch braucht um eben kreativ zu sein...

Olivia: Und dann wurden die Verbindungen sozusagen von heute auf morgen gekappt oder war das dann eher ein schleichender Prozess?

Hindrachs: Also er hat mehr oder weniger so einen Cut gemacht und gesagt „das wars dann“.

Olivia: In welchem Jahr war das dann?

Hindrachs: in den 90er Jahren – kann er nicht genau beziffern.

Olivia: Dann hat er erstmal weiter in der Bank gearbeitet und alle Aufträge, die dann vielleicht noch reinkamen ausgeschlagen – und wie ist es dann zur Malerei gekommen?

Hindrachs: Also das war dann eben auch ein schleichender Prozess, weil er dachte „na ja Bank ist halt sicher, da bleiben wir erstmal“ und das war dann ein schleichender Prozess, dann ist er auf halbtags gegangen und dann ne...

Olivia: Und hat dann parallel angefangen zu malen?

Hindrachs: Si

Olivia: Mit welchen Farben hat er dann begonnen?

Hindrachs: Also das ist ja eben sehr – die Fumetti also diese Comics sind ja sehr detailliert und kleinteilig und es gibt ja nur ein bestimmtes Format und er wollte eben anfangen - auch Fumettis sind ja durchaus bunt es gibt ja auch bunte Comics – d.h. er hat dann auch angefangen größere Formate auszuprobieren also er konnte jetzt endlich mal wieder sozusagen frei etwas ausprobieren.

Also es gibt tatsächlich keine bevorzugte Farbe. Sondern er hat jetzt einfach mit Farben experimentiert.

Olivia: Mit Öl oder Acryl?

Hindrachs: Also alles Wasserfarben – Acryl damit hat er angefangen, da arbeitet er bis jetzt mit. Denn wie gesagt das ist tatsächlich das womit er am liebsten arbeitet.

Also er hat jetzt genau das Gegenteil gemacht. Beim Comic du musst es ja immer zeichnen, du musstest ja Linien haben, schwarze, und jetzt hat er genau das Gegenteil gemacht, wie Matisse gearbeitet, der also wirklich ohne diese vorgegebenen Formen erstmal malt, also direkt dann malt.

Olivia: D.h. hatte er vorher bereits eine Malausbildung an dieser Kunstschule bekommen

Hindrachs unterbricht: Ist ja keine Kunstschule ist ja eine Comiczeichnerschule

Olivia: ... Das war eine Comiczeichnerschule, d.h. die neuen Techniken hat er sich auch wieder autodidaktisch beigebracht?!

Hindrachs: Si

Olivia: Und war da dann auch von der Familie inspiriert, weil die ja scheinbar auch z.T. mütterlicherseits am Malen waren hatten Sie anfangs erwähnt?!

Hindrachs: Nein.

Olivia: Gab es dann in den Zwischenzeiten Ereignisse, wo es dann „bereut“ wurde, dass die Comiczeichnerie aufgegeben wurde oder haben sich hinterher auch diejenigen, für die Illustrationen angefertigt wurden sich für die neue Bilder interessiert? Also haben sie die Entwicklungen mitbekommen oder mitverfolgt und waren dadurch dann auch Mit-Unterstützer?

Hindrachs: Nein er hat damit wirklich ganz abgeschlossen. Keine Illustrationen mehr, keine Comics mehr. Punkt. Ende. Es war ein neuer Beginn eben einfach in seinem Leben. Neuer Abschnitt. Er wollte sich amüsieren.

Olivia: Hat er zu der Zeit dann nur noch halbtags in der Bank gearbeitet oder auch gar nicht mehr und nur gemalt?

Hindrachs: Er arbeitet bis heute parttime in der Bank.

Olivia: Bei welcher Bank ist er?

Hindrachs: El Paribas

Olivia: Da hat er auch angefangen und ist da bis heute?

Hindrachs: Si.

Olivia: D.h. er hat Kollegen, die die Entwicklung sozusagen dann miterlebt haben, hat er Kollegen mit denen er dann auch freundschaftliche Verhältnisse pflegt, mit denen er sich dann auch über seine Entwicklungen austauschen konnte. Also gibt es da dann eine Person, die das alles mitverfolgt und miterlebt hat?

Hindrachs: Also er kennt viele irgendwie, die sich künstlerisch betätigen, Fotografen etc. die eben halbtags in der Bank arbeiten. Angeblich war Gauguin auch ein Bankmensch.

Ach witzig, die Bank ist natürlich sozusagen, die machen eben auch solche Wohltätigkeitsveranstaltungen, dieses Teleton, das ist bei uns ziemlich bekannt, die sammeln eben für verschiedene Krankheiten und so, d.h. sein Arbeitgeber weiß natürlich, dass er Künstler ist und die sind auch Auftraggeber für ihn. Die geben also Bilder bei ihm in Auftrag für diese guten Zwecke sodass sozusagen beide Arbeiten eng miteinander verbunden sind.

Tirinelli wirft ein: Fünf Jahre lang die Bank hat profitiert.

Olivia: Warum hat die Bank fünf Jahre lang profitiert?

Hindrachs: Die Bank weiß um ihn, und deshalb konnten sie das gut miteinander verbinden.

(Das Wort „profitieren“ wurde in diesem Fall hier laut Frau Dr. Hindrichs von Tirinelli falsch verwandt)

Olivia: Wurde er dann auch aus dem Kollegenkreis inspiriert jetzt etwas freier zu schaffen in der Kunst, wenn seine Kollegen nun Maler bzw. Fotografen waren?

Hindrichs: Nein, im Gegenteil. Er hat vielmehr Kollegen inspiriert sich selber nochmal künstlerisch ans Werk zu machen.

[...]

Olivia: Mit welchen Künstlern hat er sich dann anfänglich hauptsächlich auseinandergesetzt, die ihn dann eben dazu inspiriert haben freier zu Schaffen?

Hindrichs: Matisse. Erstmal Matisse natürlich, weil diese Farbgebung gegenüber dem Schwarz. Peter Doig, Madleine Dumas, Cecily Brown..auch ein bisschen Gauguin, denn er hat ja zwei Jahre in Lissabon gelebt

Olivia: Wann war das?

Hindrichs: 2006 bis 2008

Olivia: Wie kam das?

Hindrichs: Also er hat viel Kontakt zum portugiesischen Kulturinstitut hier in Italien. Die haben ihn dann gebeten eine Ausstellung zu machen in Portugal. Dann ist er eben hingefahren, weil er wollte sich das natürlich auch alles ansehen und das irgendwie koordinieren. Für die zwei Jahre hat er dann die Bank, hat er sozusagen den Vertrag ruhen lassen und ist zwei Jahre nach Portugal gegangen.

Also er hat diese zwei Jahre, das ruhte eben. Er hatte aber den Vertrag weiter und er hat eben von Erspartem in Portugal gelebt. Deswegen hat er immer auch darauf Wert gelegt, dass er sozusagen ein sicheres Einkommen hat auch wenn das eben nur halbtags ist, um sozusagen sich dann sowas auch mal erlauben zu können.

Also da ist er dann in Kontakt gekommen wie Gauguin der ja eben auch seine ganzen dann hawaiianisch etc. Modelle hatte, ist er in Kontakt gekommen mit Südamerikanischen also Brasilien mit der Literatur mit den Farben mit der Vegetation und das hat ihn dann inspiriert. Also parallel könnte man bisschen vergleichen mit Gauguin der eben mit seinen haitanischen Schönheiten da ja...

Olivia: Wie ist er damit in Berührung gekommen?

Hindrichs: Ja da in Portugal

Olivia: ...durch auch eigene Beschäftigung oder durch Freunde, die er da kennengelernt hatte?

Hindrichs: Also dort am italienischen Kulturinstitut in Portugal kam er damit in Kontakt.

Olivia: Und es war absehbar, dass er dort nur für zwei Jahre bleiben würde?

Hindrachs: Er hatte von Anfang an festgelegt: circa 2 Jahre.

Olivia: Und wie sah da dann so sein Tagesablauf aus? Er hat ja mit Sicherheit auch dort gemalt.

Hindrachs: Ja ja, also ganz diszipliniert, weil er ja wusste, das ist nur eine begrenzte Zeit. Also aufstehen, frühstücken, malen, Mittag essen ab 3 bis 6 nochmal malen und Ende.

Olivia: D.h. man hatte auch so ungefähr einen acht Stunden Tag?

Hindrachs: Ja mehr oder weniger. Und dann hat er eben auch mehrere Ausstellungen gemacht in Portugal zu der Zeit.

Olivia: Ja...und das wurde dann auch von dem Institut mit getragen oder initiiert oder musste er das alles selber organisieren?

Hindrachs: Nee als auch die italienische Botschaft hat natürlich geholfen mit Kontakten...

Olivia: Jetzt stand er also unter Druck, wahrscheinlich nicht so sehr wie bei den Illustrationen, aber er musste oder hatte sich das ja selbst auferlegt jeden Tag dann auch für eine gewisse Zeit malen, um eben auch Gemälde für seine Ausstellung zu haben. Wirkt das nicht irgendwann auch einschränkend und nicht jeder Tag ist ja dazu geeignet zu malen, also es gibt ja auch Tage wo man sich einfach nicht danach fühlt und die Leinwand einfach zu weiß ist, die einem gegenüber steht.

Hindrachs: Nein also für ihn ist es kein Problem, denn er kommt ja wie gesagt aus der Verlagswelt, da arbeitest du immer mit Verfallsdaten sozusagen, du musst immer liefern und von daher ist es für ihn kein großes Problem gewesen zu sagen, nö ich stell mich heute hin, ich arbeite. Das ist eben bedingt durch die Arbeiten, die er vorher gemacht hat, natürlich nicht so dramatisch.

Und ihm hat natürlich auch die Schönheit und das tolle Licht in Lissabon geholfen, dass er das ohne Probleme machen konnte.

Olivia: War in Lissabon dann Atelier und Wohnen in Einem?

Hindrachs: Ja, beides zusammen.

Olivia: Wie groß war das ungefähr?

Hindrachs: Weiß er nicht.

Olivia: ok. Woher kam dann die Inspiration oder die Vorlagen die er dann eben auch für seine Gemälde benutzte?

Hindrachs: Also, das ist jetzt natürlich wichtig, aber er muss es nochmal betonen: er kommt aus dem Verlagswesen, d.h. er hat eine ganz andere Arbeit als irgendjemand der irgendwie nie feste Termine hatte, sich nicht an irgendwas halten musste und von daher

die Inspiration wie bei jedem anderen Künstler letztendlich auch durch ein Foto durch ein Buch irgendwas was er gehört hat, Blick aus dem Fenster – wie man eben Inspiration bekommt.

Olivia: Und das hat er dann auch im Vorhinein schon gesammelt, d.h. gibt es so etwas wie eine Kiste mit Inspirationsmaterial, zum Beispiel Katalogausschnitten...?

Hindrichs: Ja, hat er. Ja sozusagen ein Archiv.

Olivia: Muss man sich das eher groß oder kleiner vorstellen, ist es in einer Mappe, ist es sortiert?

Hindrichs: Kann er so nicht sagen. Ist im Computer, in den Büchern – alles was ihn umgibt – also das kann man so nicht festlegen auf eine Kiste.

Also er beruft sich halt auf ...also für ihn ist Matisse wichtig [...] und Inspiration ist das Eine, aber man entwickelt ja sozusagen eine Inspiration, meinetwegen dieses Brötchen – aber aus dieser Inspiration fängst du ja mit einer Technik an zu arbeiten und aus dieser Technik hast du wieder andere Inspirationen, d.h. im Prinzip: du arbeitest dich immer weiter vor und am Ende kommt ein Ergebnis raus, von dem du aber nicht ganz sicher bist, dass das am Anfang das war was rauskommen würde. Also du kannst nie als Künstler vorhersagen: das ist jetzt das Ende und da kommt jetzt nachher genau das Brötchen auf die Leinwand. Da kommt dann vielleicht etwas ganz anderes noch hin. Also genau das ist die Entwicklung die man als Künstler innerlich durchmacht.

Weil er ja wie gesagt vom Verlagswesen kommt, d.h. er hat überhaupt nicht dieses Abgehobene gehabt...“ha ich bin jetzt Künstler“, sondern er hat ...er glaubt auch nicht an sowas, sondern er hat sein Handwerkszeug gelernt, er hat gewisse Techniken drauf, er hat seine Inspiration und das zusammen ergibt dann ein Werk.

Also der Inhalt hat überhaupt keine Bedeutung sagt Matisse, sondern gucke auf das Ergebnis. [...]

Olivia: Ja, d.h. das letztlich auch der Künstler ein bisschen fremdbestimmt ist durch seine Technik also durch seine Farbe, dass die Farbe wie ein Eigenleben entwickelt?

Hindrichs: Also oft ist es tatsächlich das Unerwartete, was dich dann einfach voranbringt.

Olivia: Und das der Inhalt nicht von Vorneherein festgelegt ist, also dass man dann zwar von einer Thematik inspiriert ist es aber letztlich, das Endergebnis nichts mit der Ausgangsfrage zu tun haben muss?

Hindrichs: Doch, aber das ist anders. Es hat keine Bedeutung. Die Idee verwandelt sich kriegt ein Eigenleben und dann kommt eben etwas raus. Also das ist eben bedingt durch seine Technik, weil er eben mit Wasserfarben arbeitet, die ja ein Eigenleben auch entwickeln. Gerade die ersten Werke, die er gemacht hat, die entwickelten eben auch dieses Eigenleben, weil du es ja eben nicht 100 Prozent – wie gesagt wenn du zeichnest,

hast du Striche, die kannst du ganz klar abgrenzen, das machst du ja in der Malerei eben nicht und deswegen entwickelt es ja auch ein eigenes Leben.

Olivia: Hatte er eben noch Max Ernst genannt oder habe ich das falsch verstanden?

Hindrachs: Ja, Max Ernst.

Olivia: In welchem Zusammenhang hatte er den jetzt erwähnt?

Hindrachs: Max Ernst erzählt eben aus seiner frühen Jugend, dass wenn er den Boden betrachtete, die verschiedenen Ziegel, dass er dann mit seiner Fantasie die verschiedensten Figuren und die verschiedensten Sachen rausgesehen hat.

Olivia: Und das hatte er jetzt womit verglichen?

Hindrachs: Mit seiner Malerei.

Olivia: - ja, dass das dann eben immer auch ein Eigeneleben entwickelt. D.h. jeder der seine Bilder betrachtet sieht dann dementsprechend was anderes ...

Hindrachs: Es geht ja erstmal um ihn – wir interpretieren ja noch nicht...

Olivia: Gibt es bestimmte mythologische oder religiöse Themen, oder Märchen mit denen er sich in der Zeit seiner Malerei intensiver auseinandergesetzt hat?

Hindrachs: Die Märchen gehören zu der Zeit der Illustration und des Comics, weil das ist natürlich ein wichtiger Teil. Also er hat auch sogar ein religiöses Werk mal für eine Kirche in Mexiko geschaffen, eine klassische Madonna, aber diese Madonnenfiguren sind für ihn vielmehr wie Mutterfiguren. Also da geht's mehr um das Mütterliche und nicht so sehr um den religiösen Aspekt. Eine Frau die ihr Kind säugt ist eben eine Madonna auch wenn das jetzt wenig mit Religion zu tun hat. Es ist eben einfach miteinander verbunden. Also Odysseus ist eigentlich die Figur. Er kommt ja nun vom humanistischen Gymnasium und natürlich hat er die humanistische Bildung, deswegen, man kennt natürlich alles, aber für ihn ist Odysseus eben der Mann auf der Suche auf der Reise die klassische Figur.

Transkription Teil 2

Hindrachs: Also er ist natürlich wie alle Italiener katholisch, was jetzt aber nicht unbedingt heißt, dass er in die Kirche rennt etc. und für ihn gibt's eigentlich nur, dass Religion an sich alle etwas gemeinsam haben. Also sein es jetzt Buddhisten oder Katholiken was auch immer, von daher gibt es da jetzt nichts Spezifisches was ihn jetzt besonders...

Olivia: Und welche Gemeinsamkeiten sieht er da?

Hindrachs: Also sehr global, die Harmonie für all das was einmal war und das was kommen wird. Also das ist jetzt sehr global gefasst. Also für ihn ist Religion nicht wichtig in dem Sinne – er sieht das als philosophisches Konzept. Für ihn ist Religion ein philosophisches Konzept. [...]

Olivia: Wie kam es denn dann zu der Kooperation mit der Kirche in Mexiko?

Hindrichs: Also das war eben tatsächlich über eine sehr tief gläubige Kollegin aus der Bank, die anscheinend ein persönliches Versprechen gemacht hat, dass sie ein Werk stiftet und dann hat sie ihn eben vorgeschlagen.

Olivia: Ok. Und so ist es dann nach Mexiko gekommen?

Hindrichs: Also weiß er auch nicht, die brauchten eben in Mexiko eben dieses Werk – es war nicht seine Wahl, sondern man hat ihn einfach direkt gefragt – man ist auf ihn zugekommen

Olivia: Und das war dann auch ein Gemälde?

Hindrichs: Die Madonna von Pompeii als Bild.

Olivia: Was hatte das für eine Größe und wo hängt das jetzt?

Hindrichs: Also so 160 mal 120 Zentimeter. Also relativ groß und ist immer noch in dieser Kirche in Mexiko. In irgendeiner der Seitenkapellen. Also er hat es selber auch noch nie gesehen. Er war da also auch noch nicht.

Olivia: Wie sieht es ansonsten mit Politik aus? Ist Politik zwischendurch ein Thema was auch Bildthemen antreibt oder wird da in den Bildern eher gegen gearbeitet?

Hindrichs: Also er ist zwar ein politischer Mensch, aber das drückt er nicht in seinen Bildern aus, weil er sagt eben ganz klar wie Matisse: Kunst soll Freude bereiten, es soll dir etwas geben und Politik bereitet bekanntlich wenig Freude und wie gesagt privat interessiert er sich sehr und verfolgt das auch, aber das muss nicht unbedingt Einfluss nehmen auf seine Bilder.

Olivia: Wenn Kunst Freude bereiten soll, gibt es dann Themen, die immer wieder auftauchen und immer wieder Inspirationsquellen sind?

Hindrichs: Ja gut, also diese klassischen Sachen: Die Frauen, Tiere, die Natur also all das, was von uns auch als natürlich Schönheit wahrgenommen wird. Das sind natürlich die immer wiederkehrenden Themen. Wie gesagt er zitiert gerne Matisse [...] der Inhalt ist nicht das Wesentliche, das Wesentliche ist das, was dann hinterher auf der Leinwand zu sehen ist.

Olivia: Wenn Kunst nun Freude bereiten soll, Dinge abgebildet werden wie Tiere und Frauen – das kann ja auch schnell ins Dekorativ abdriften – wie steht er denn grundsätzlich zum Dekorativen?

Hindrichs: Also, das ist wohl auch ein Missverständnis, so ein klassisches, dass die Menschen immer glauben, Dekoratives oder was zur Dekoration da ist müsste man nicht wertschätzen, dem ist eben nicht so. Also Matisse, er zitiert immer wieder Matisse, der eben sagt, ein einzelnes Detail zum Beispiel eine Rose in einem großen Beet, wie auch immer, ist eben sozusagen das weiterführende Objekt, was mich dann sozusagen zu etwas

anderem wieder bringt. Von daher ist Dekoration nie nur Selbstzweck, sondern hat immer auch sozusagen noch eine andere Intention.

Olivia: Und wird dann immer in dem Zusammenhang gesehen, der sich darum herum befindet oder geht es dann einfach, dass sich von diesem Objekt aus weitere Inspirationen entwickeln, die dann das Bild wiederum entwickeln. Das heißt wir bilden nicht nur ab, sondern wir erschaffen eine eigene Bildwelt.

Hindrichs: Also er versucht dann eben etwas Eigenes darum zu schaffen oder von dem Punkt ausgehend etwas Eigenes.

Ah ok, also das kann man hier bei dem Bild zum Beispiel hier gut sehen, das ist zwar eine Madonna und das ist alles eigentlich dekorative Elemente, aber letztendlich saugen diese dekorativen Elemente quasi die Madonna fast ganz ein, sodass sie gar nicht mehr im Mittelpunkt steht, sondern sie wird Teil eines Gesamtkunstwerks.

Und das ist eben eine andere Nutzung von dekorativen Elementen, die hier bei ihm ganz anders interpretiert werden.

Also wie gesagt, er muss nochmal betonen, dass eben dekorative Dinge nicht zu unterschätzen sind, also dass man nicht einfach immer sagen kann, ach das ist ja nur Deko und das hat keinen Wert an sich. Das stimmt eben nicht, weil man dadurch sozusagen den Blick auch öffnet und wieder etwas neues schaffen kann. Das ist eben wie die islamische Kunst, wo es ja überhaupt keine figürlichen Darstellungen gibt. Da muss man ja auch immer gucken, das ist ja auch nicht rein dekorativ, das hat ja auch was meditatives zum Beispiel.

Olivia: Hat er gerade selbst die islamische Kunst erwähnt und hat er sich damit auch auseinandergesetzt?

Hindrichs: Also er kennt sie und es ist für ihn als Background-Wissen interessant, einfach zu sehen wie die eben mit dekorativen Elementen umgehen.

Olivia: Und hat sich auch schon selbst häufiger auch mit der Frage des Dekorativen auseinandergesetzt, weshalb er dann auch zur islamischen Kunst gekommen ist?

Hindrichs: Also er hat Matisse gesehen, Matisse hat sich damit auseinandergesetzt und das wiederum führt dann zu ihm.

Olivia: Das heißt letztlich fußt sein Kunstwissen auf dem was Matisse, mit was sich Matisse auseinandergesetzt hat?

Hindrichs: Also es ist in der Tat so, du solltest dich wirklich sehr intensiv mit Matisse auseinandersetzen, weil das ist der Künstler, den er am gründlichsten studiert hat und der für ihn vom Einfluss her auch der wichtigste ist und deswegen alles was Matisse an Umformungen und Transformationen durchgemacht hat in seinem Künstlerischen ist für ihn eben auch entscheidend gewesen, um sozusagen dahinzukommen so zu malen wie Matisse gemalt hat.

Olivia: Wie ist er denn damals selbst überhaupt auf Matisse gekommen?

Hindrichs: Er war [Das Handy von Frau Dr. Hindrichs klingelt und das Interview wird unterbrochen]

Transkription Teil 3

Olivia: Fortsetzung nach einem Mittagsessen. Wir hatten ja jetzt schon viel damit zu tun gehabt, dass sich Herr Bigelli mit Matisse auseinandergesetzt hat. Gibt es noch weitere literarische Werke, die ihn auch in seinem Schaffen beeinflusst haben und mit denen er sich intensiver auseinandergesetzt hat?

Hindrichs: Also durch Portugal natürlich diese ganze südamerikanische Literatur, aber deutlich vorher natürlich alles was mit Märchen zu tun hat also sei es von den Gebrüder Grimm, eben über Oscar Wilde alle diese wunderschönen, teilweise ja auch Hans Christian Andersen, also alle die, die sozusagen letztendlich jeder kennt. Das typische klassische Märchenbuch, was wir eben alle haben.

Olivia: Hat er davon auch was illustriert oder hat er dazu Bilder gemalt?

Hindrichs: Also hauptsächlich natürlich Basile, das ist ein neapolitanischer Sammler von Märchen, aber eben auch sonst so...wie gesagt jetzt ist zum Beispiel mal Rapunzel, was eben ihn auch beeinflusst hat, ja also indirekt natürlich, also illustriert selber nicht, aber indirekt eben inspiriert.

Genau weil, wie gesagt, immer wieder darauf hinweisen, dass er aus dem Humanistischen kommt und damit kennt man natürlich Homer und all die anderen mythologischen Geschichten auch...

Olivia: Die ihn dann auch immer im weitesten Sinne immer Einfluss auf seine Malerei haben?

Hindrichs: Ja, klar.

Olivia: Gibt es da irgendwie ein Lieblingsmärchen, was ihn vielleicht schon in Kindheitstagen begeistert hat, was ihn bisher verfolgt?

Hindrichs: Also Rapunzel zum Beispiel. Rapunzel ist sicherlich eins was ihn am meisten...

Olivia: Und abgesehen davon gibt es auch Einflüsse aus der Werbung, aus der Popkultur, die auch wieder in seinen Bildern verwertet werden, die er umwandelt?

Hindrichs: Nee, also er kennt natürlich, er findet Popart auch sehr interessant, aber das ist nichts, was in sein Werk einfließt. Wenn er also Illustrator geblieben wäre vielleicht ja, aber so als Künstler nicht...als Maler.

Olivia: So was in der Werbung immer gezeigt wird oder irgendwelche Plakate...findet sowas irgendwie Einfluss?

Hindrichs: Nein

Olivia: Das heißt letztendlich erzählen seine Bilder dann mehr von einer gewissen Harmonie, von einer märchenhaften Harmonie, vielleicht auch in der es dann nicht so wirklich das Dunkle gibt oder klar, hatten wir jetzt gerade gesehen, das eine, wo man dann auch mit dem Dunklen konfrontiert wird, aber könnte man allgemein sagen, dass das mehr darauf abzielt wieder: Kunst soll Freude machen, deshalb bilde ich hauptsächlich Harmonisches ab?

Hindrichs: Also nein, er würde für sich selber sagen, manchmal kommt es, spielt es natürlich rein, aber für ihn ist schon wichtiger die Harmonie, das Licht, das Positive, das Gute, denn was Böses abzubilden ist relativ einfach, also auch in den Comics, das meiste ist ja so...dann gibt es immer irgendeinen Bösewicht, der bekämpft werden muss. Für ihn ist wichtiger das man sozusagen die andere Seite auch zeigt, was nicht notwendiger weise eben nur die Freude ist, sondern einfach das Positive.

Olivia: Ja, ich war jetzt noch vor drei Tagen in Düsseldorf in der Kunstakademie und da ist dann auffällig gewesen, dass sich alle sehr aggressiv auch mit der weiblichen Sexualität auseinandergesetzt haben, wohingegen er ja dann hier auch das Harmonische, das Weiche macht – ob ihn wie er sonst zu dieser Art von Kunst steht, ob er sich für sich auch so etwas vorstellen könnte oder warum er sich davon eben grundsätzlich eher abwendet?

Hindrichs: Also die sind mehr sensibel und da geht's eben mehr, also seine nackten Frauen, da geht's nie um Aggressivität, da geht's eher um das Sensible, das Sensuale, also das Angenehme, das Positive auch der Weiblichkeit. Es könnte ihn durchaus interessieren, aber es ist jetzt bisher nicht Teil seines Werkes. Also für ihn ist es interessant, aber wie gesagt, das ist nicht sein Schwerpunkt.

Olivia: Er gibt sich, sage ich mal, mehr dieser sensible auch Schwerpunkt und dieser harmoniebedürftige Schwerpunkt auch vielleicht daraus, dass es jetzt so insgesamt von der Zeit her schon sehr aggressiv ist mit Terrorismus und es eben genug Gefahren um uns herum gibt, das man sich in den Bildern mehr auf das Schöne, Positive besinnen sollte, oder haben diese Weltumstände überhaupt gar keinen wirklichen Einfluss?

Hindrichs: Also für ihn ist das eben nicht so, dass er sozusagen die Gegenwelt malen will, weil wir umgeben sind von IS und sonstigem Horror, das er sagt „nee, jetzt male ich nur noch das schöne“, nein. Im Prinzip ist es so, dass er von sich ausgeht. Er ist eben sehr sensibel, er ist sehr romantisch, er ist jemand, der sozusagen seine Seele damit auch ausdrücken kann und die ist eben nicht aggressiv. Und wenn du dunkle Kunst malen willst, dann musst du auch eine gewisse Aggressivität auch in dir drin haben. Da er sie nicht verspürt, bringt er sie auch nicht auf die Leinwand.

Olivia: Würde er denn sagen, dass das dann letztlich eben auch Kunst ist, die dann deshalb gerade allgemein gut ankommt, dadurch, dass sie eben, ja ich möchte nicht sagen, dass es in dem Eskapismus dann irgendwie geht, aber dadurch dass man eben tagtäglich mit Bildern der Aggressivität eben konfrontiert ist, dass das dann eben eine Sehnsucht auch darstellt, die die Menschen heutzutage dann eben auch sehen möchte und nach der sich letztendlich fast jeder sehnt, die aber viel zu selten auch abgebildet wird.

Hindrachs: Nein, für ihn ist das keine Taktik, das ist auch nicht irgendwie das er zielgerichtet malt. Er malt das, was er in der Seele fühlt.

Olivia: Und gibt es denn dann heute noch Auftragsarbeiten, also dass jemand auf ihn zukommt?

Hindrachs: Achso, er macht es aber nicht. Es wird immer wieder gefragt, ob er für sie speziell etwas macht. Das macht er aber nicht. Er arbeitet nur frei. Sehr, sehr oft. Also das war die einzige Auftragsarbeit, die er überhaupt je gemacht hat, diese Madonna für die Kirche in Mexiko.

Olivia: Interessant, und wir hatten ja anfangs schon bereits über den Tagesablauf in Lissabon gesprochen, das der eben so durchstrukturiert war, wie kann man sich den hier in Rom vorstellen. Dadurch, dass das Atelier ja doch dann 59 Kilometer entfernt liegt. Wie sieht da dann so der Tagesablauf auf, insbesondere wenn Sie dann auch noch bei der Bank arbeiten?

Hindrachs: Ja, also es ist in Rom genauso. Er geht halt nach dem Aufstehen frühstücken, geht in die Bank, dann hört er Mittags auf. Dann isst er oder macht auch Sport und dann setzt er sich ins Atelier und arbeitet.

Olivia: Ins Atelier hier?

Hindrachs: Ja natürlich.

Olivia: Und dann am Wochenende geht's dann aber in das außerhalb gelegene?

Hindrachs: Nicht immer, aber oft.

Olivia: Aber regelmäßig. Und es wird auch grundsätzlich jeden Tag gemalt?

Hindrachs: Er malt oder zeichnet jeden Tag. Wenigstens irgendwas am Tag geschafft werden. Wo er das dann eben macht, auch im Bus oder im Zug, zeichnet er.

Tirinelli: Wenn er 5 Minuten hat, mindestens kommt ein Zeichen.

Olivia: Eine Bleistiftzeichnung dann beispielsweise im Bus?

Tirinelli: Mit Kugelschreiber.

Hindrachs: Also er hat immer den Skizzenblock dabei

Tirinelli: Auch bei der Bank, wenn er fünf Minuten frei hat.

Während wir uns eins der Skizzenbücher ansehen:

Hindrichs: Das ist gerade jetzt alles aus November.

Olivia: Beeindruckend. Daily Painting.

Hindrichs: im Kalender dann auch.

Olivia: Und das sind dann ja auch erst Skizzen, die angefertigt werden, im Alltag, finden die sich dann auch in den eigentlichen Werken auf den Leinwänden wieder?

Hindrichs: Ja.

Olivia: Es gibt ja mittlerweile diese Entwicklung, dass auch immer mehr Erwachsene anfangen zu malen, es wurden ja schon ganz viele Mandalas entworfen und jetzt fängt jeder Erwachsene an diese Mandalas zur Entspannung auszumalen. Kann man also sagen, dass wenn Sie dann anfangen zu zeichnen, in jeder freien Minute, dass das dann auch einfach auch Entspannung ist und man eben komplett im Hier und Jetzt ist und abschalten kann?

Hindrichs: Ja, auf jeden Fall. Dient schon auch der Entspannung, ja. Also er macht dann eben auch kleinere Restaurationen von Keramikarbeiten und so, alles wo man sich konzentrieren muss, weil man sich dann eben wirklich auf eine Sache voll konzentriert.

Olivia: Und das ist damit dann vielleicht auch ein Ausgleich zu der Bankarbeit, die ja doch sehr von der Arbeit her sehr kopflastig ist?

Hindrichs: Ja, natürlich. Einige hat er dann sogar auch in der Bank gemalt.

Olivia: Wie würde ein Leben aussehen ohne den Job in der Bank. Muss der unbedingt sein? Gehört der einfach komplett zu Ihnen und gibt Ihnen persönlich auch was, also macht ihnen Freude oder ist das einfach ein notwendiges Übel?

Hindrichs: Das wäre natürlich viel schöner ohne das Bankleben, aber das gibt ihm eben auch ein Stück Sicherheit, weil er dann ja eben erstmal einen Generalverdienst hat.

Also in fünf Jahren kann er in Pension gehen und das ist eben auch der Moment worauf er wartet, denn dann beginnt nochmal ein ganz anderes Leben, weil dann kann er sich nur noch der Kunst widmen.

Olivia: Ok. Und diese fünf Jahre könnten nicht verkürzt werden, also dass man dann sage ich einfach mal die Unsicherheit in Kauf nehmen würde?

Hindrichs: (vorwurfsvoll) wie willst du das denn machen? Ist halt schwierig.

Tirinelli: Es gibt Momente wo er sagt, ok letztes Jahr, Schluss, aber dann praktisches Leben ist anders. Im Moment sein Leben zwischen Bank und Malerei ist genug, das ist befriedigend. Aber wenn übermorgen kommt jemand von der Bank und sagt: ok Sie können in Pension gehen, das wäre die echte Freude.

Olivia: Ok, das heißt das optimale Leben würde eigentlich daraus bestehen von morgens bis abends ohne Sorgen malen zu können.

Tirinelli: Ja.

Olivia: Wie lange, oder kann man das überhaupt sagen, wie lange es durchschnittlich dauert ein Werk fertigzustellen. Und können Werke an einem Tag überhaupt fertig werden oder stehen sie auch eine Zeit lang im Atelier und es wird mehrere Tage daran gearbeitet oder über Wochen?

Hindrachs: Also bei ihm ist es so: Er schafft durchaus an einem Tag ein Werk, maximal fünf Tage braucht er für eins und es sind maximal zehn Prozent des Gesamtwerkes, das er irgendwann mal angefangen hat, dann hat stehen gelassen und viel später erst beendet.

Also es ist eben so das wirklich ganz, die die er extrem lang hat stehen lassen, mit extrem langer Unterbrechung, die sind auch ganz anders geworden als er sich immer gedacht hat. Es kommt etwas ganz anderes raus.

Olivia: Aber auch zufriedenstellend oder gar nicht?

Hindrachs: Ja.

Tirinelli: Das ist aber wirklich ganz, ganz selten.

Olivia: Gibt es auch Werke, die entweder nie beendet wurden oder die vielleicht auch, ja wo sie ihre Bilder selber vernichtet haben, also einfach weggeschmissen haben?

Hindrachs: Weniger als ein Prozent.

Tirinelli: 0,5 Prozent

Hindrachs: Also er ist jemand der sehr diszipliniert ist und auch hart gegen sich selber. Das heißt im Prinzip erlaubt er sich es auch gar nicht. Sondern er fängt etwas an und das beendet er auch. Und in der Regel kommt ja auch was bei rum.

Tirinelli: Weil wenn du nicht am Ende kommst, du weißt nicht ob es dir gefällt oder nicht.

Olivia: Das stimmt. Und gibt es eigentlich auch Bilder, die grundsätzlich unverkäuflich wären?

Hindrachs: Das zum Beispiel, das würde er niemals verkaufen. Ok, das ist ein Ort in Istrien, der für ihn besonders wichtig ist, wo er eine enge Bindung dran hat. Also normalerweise ist er schon bereit die sozusagen aus der Hand zu geben, dass sie irgendwie sich verteilen und...

Tirinelli: wie sie frei zu malen ist, er will auch das die Bilder frei sind.

Olivia: Und wie kommt es, dass jetzt zum Beispiel diese beiden Bilder einfach nicht verkäuflich sind? Also weshalb hängt das Herz so sehr daran?

Hindrachs: [...] Das muss man nicht fragen das ist klar [...] [erklärt ihre Sicht]

Tirinelli: Der zum Beispiel war mindestens zehnmal

Hindrachs: Also mindestens zehnmal haben sie ihn schon gefragt, ob er das verkauft und er macht es nicht.

Olivia: OK. Was ist denn so grundsätzlich aus dem Atelier nicht wegzudenken? Also gibt es irgendwelche Objekte, abgesehen von von den gewöhnlichen Materialien, die noch im Atelier sind und niemals weggönnten, weil sie besonders inspirierend sind?

Hindrachs: Er hat immer das Radio an, weil er mit Musik arbeitet. Das muss er unbedingt haben. Das ist absolut ganz wichtig für ihn.

Tirinelli: Filmmusik

Hindrachs: Also für den Anfang, also wenn er noch nicht angefangen hat, und dabei ist, am Beginn, hört er Filmmusiken, moderne, also von wichtigen Filmen und danach kann er eben auch die Charts sozusagen rauf und runter hören.

Olivia: Gibt es da jetzt ganz bestimmte Filmmusik? Also welche da präferiert werden und immer dieselben?

Tirinelli: Michael Newman, John Berry

Hindrachs: Also mehr so ein bisschen in die klassische komponierten

Tirinelli: Peter Greenaway

Hindrachs: Also zum Beispiel die ganzen Filmmusiken von Peter Greenaway und so weiter. Out of Africa, ne...

Olivia: Sind das dann auch einfach Filme gewesen, die Sie besonders nachdrücklich beschäftigt haben?

Hindrachs: Nene, es sind auch die Filme, die ihm gut gefallen. [...] Achso aus den 70er Jahren. Also schon etwas älter.

Olivia: Gibt es sonst noch Hobbies, die Sie genauso ausfüllen und glücklich machen und die nicht wegzudenken sind aus dem Leben wie Malen?

Hindrachs: Also auch schon dieses Restaurieren von Keramik, das dann auch Sammeln, Antiquariat – ihm gefallen eben alle diese kleinen Märkte: Flohmärkte, Antikmärkte – also all das. OK. Also er kauft auch oft kaputte Sachen, die er dann repariert und dann eben sammelt.

Olivia: Auch deshalb einfach, weil sie im Gegensatz zu neuen Dingen wie eine Geschichte hinter sich haben, also auch so ein bisschen aus nostalgischen Gründen oder weil er gerne einfach mit den Händen arbeitet und sie dann repariert?

Hindrichs: Also für beides natürlich. Sowohl weil es eine Geschichte hat als auch weil er dann Hand anlegen kann. Aber ihm gefällt es eben, dass er etwas retten kann, dass er etwas erhalten kann.

Olivia: Ich kann mir vorstellen, dass dann mit der Zeit einiges zusammenkommt. Sammelt er das dann irgendwo...oder wird das dann auch weiter ...

Hindrichs: (unterbricht) hat er ja gesagt. Hat er ja gesagt er sammelt.

Olivia: OK. Das heißt es wird dann nicht weitergegeben als Geschenk

Hindrichs: Nene hat er ja gesagt. Er sammelt das ja auch.

Olivia: Und dann nur Figuren?

Hindrichs: Also man findet halt viel, viel einfacher Skulpturen als irgendwas anderes. Von daher ist es hauptsächlich natürlich figurative Skulptur.

Olivia: Und finden die dann als Figurinen auch wieder Einfluss in die Bilder – deren Haltung, die die Skulpturen einnehmen oder sind die dann auch wieder inspirierend für die einzelnen Bildwerke?

Hindrichs: Ja, manchmal schon. Ah ok. Er hat auch zum Beispiel mal nach einer Statue die Liebenden von Gabodemonti und das ist dann auch ein Bild geworden.

Olivia: Gibt es neben dieser Figurinensammlung auch noch andere Dinge, die er sammelt?

Hindrichs: Ja, er sammelt Bilder von anderen Künstlern und früher hat er auch Autos gesammelt. Er wollte als Kind nämlich eigentlich immer Zeichner sozusagen Designer für Autos werden.

Olivia: Ach er sammelt dann Modellautos oder echte?

Hindrichs: Non. Also kleine Modellautos

Olivia: Aber illustriert jetzt nicht weiter oder designt zwischendurch dann auch Autos? Weil in den Skizzenbüchern waren ja jetzt nicht wirklich Autos zu sehen.

Hindrichs: Nein. [...] Picknick in Genua von 1975.

Olivia: Gibt es im Leben so nachdrückliche Erfahrungen oder Entscheidungen, die getroffen wurden, die einfach so einen Wandel mit sich gebracht haben? Vielleicht auch im Denken? Oder einschneidende Erlebnisse?

Hindrichs: Nein, also all das was jeder von uns hat, also das müssen wir jetzt nicht so erzählen, Krankheiten...

Olivia: Und wie er schon gesagt hat sammelt er auch Kunst von anderen Künstlern. Sind die grundsätzlich bekannt oder wo hat er die ganzen Bilder grundsätzlich erstanden?

Hindrachs: Also er macht das wie ich. Es sind alles völlig Unbekannte. Er wählt mit dem Herzen. Er sieht etwas und sagt das gefällt mir und kauft es dann. Also er sucht das mit dem Herzen aus, weil er arbeitet mit dem Herzen. So wie er seine Bilder malt so sucht er dann auch das aus, was ihm gefällt. Mit dem Herzen nämlich.

Olivia: Und kommt es dann häufig vor, dass man von ein und demselben Künstler dann mehrere Gemälde auch ersteht, weil einem dann sage ich mal auch das Gesamtwerk sehr zusagt. Oder ist es doch dann sehr künstlerunabhängig?

Hindrachs: Nein, das ist immer...nein er macht das was ich: Er sieht etwas, findet es schön und das muss nicht unbedingt immer der Gleiche sein, das muss auch nicht ein Ziel haben. Es ist einfach mit dem Herzen ausgewählt – er sieht was, sagt es gefällt und kauft es.

Olivia: Und sieht die Bilder dann auf Vernissagen oder wie wird er darauf aufmerksam?

Hindrachs: Ja. Auch auf diesen Märkten manchmal wenn die da einen Stand haben. [...]

[Ende um 14:15Uhr]

Transkription Teil 4

Hindrachs: Also das ist vielleicht nochmal wichtig zu wissen, dass er [Tirinelli] eben nicht nur als sein Freund, sondern auch als sein Agent, Manager sagt: Er ist eine sehr heitere, sehr bescheidener Mensch und er macht Kunst eben nicht mit dem Hinblick auf Profit, also dies Kommerzielle. Ich male, um dann zu verkaufen, möglichst hoch zu verkaufen. Er hat die letzten sieben, acht Jahre sehr großen Erfolg gehabt, hat aber nie angefangen mit „haa jetzt bin ich berühmt und wichtig und jetzt nehme ich das fünffache für ein Bild.“ Sondern ganz oft schämt er sich auch noch Preise festzusetzen und fragt dann immer ihn und sagt „ha mach du mal lieber“ ...

Olivia: Das ist ganz merkwürdig, weil er ja in der Bank arbeitet und letztlich dann ja auch immer mit Zahlen...

Hindrachs: Nene das ist wirklich merkwürdig, ein merkwürdiger Widerspruch.

Also er verkauft auch keine Kredite oder sowas. Sondern, ne tatsächlich, er macht was anderes im Hintergrund, im Backoffice, weil er ist überhaupt nicht der Typ der irgendwas anbietet und verkaufen will und seine Kunst eben auch. Er hat nie kommerziell gedacht. Also nie gedacht „oh jetzt habe ich einen gewissen Erfolg, jetzt kann ich ja auch für das zehnfache verkaufen – das macht er eben nicht. Sondern weil es ihm gefällt, es ihm Spaß macht als Künstler zu arbeiten und sich auszudrücken.

Hindrachs: Also auch als er dann anfing Erfolg zu haben, und er dann als Agent natürlich gesagt hat „jetzt können wir die Preise erhöhen“ und er so „nene lass mal, ist alles gut so.“

Olivia: Und dann ist es aber auch seine Entscheidung?

Hindrichs: ja. Er macht ja auch viel und schafft ja auch viel. Er ist aber natürlich auch der atypische Agent. Er nimmt nämlich keine Kommission.

Tirinelli: Es ist wirklich so. Nur Freundschaft.

Hindrichs: Also er hat schon neun Werke von ihm gekauft. Er könnte auch alles von ihm kaufen.

Olivia: Zum Freundschaftspreis?

Tirinelli: in primo non.

Olivia: Dann ist es ja gut, dass die Preise nicht erhöht wurden.

Hindrichs: Das stimmt schon. Also er hat da ja auch wirklich super Preise gemacht. Wir haben da ja alle, auch so ein paar Studenten ...er hat uns da natürlich super Preise gemacht. Das zeigt eben auch tatsächlich, dass er eine gute Seele ist. Er macht es, weil es ihm Spaß macht und wenn er sieht, dass dir oder mir etwas gefällt, dann will er es dir auch nicht so teuer geben, weil es ist klar, dass du als Student nicht 1000 Euro für ein Werk ausgeben kannst und wie gesagt: er hat die Berenike – das war glaube ich ein lächerlicher Preis, so 70 Euro für die Berenike – ja mein hat auch, 150 Euro wollte er von mir, das ist auch ein Riesenteil.

Tirinelli: Komisch, weil an dem Tag gab es einen Studenten, der schon eine gewisse Erfolg hat als Maler. Und ich habe ihn gefragt: wie viel kosten seine Bilder, weil einer hat mir gefallen. Und ich hab ihn gefragt – es war so 60x40 ich hab in sein Computer gesehen. Ich hab ihn gefragt wie viel das kostet, weil ich hätte eventuell Interesse. Und dann hat er mir gesagt. 1500. Und im gleichen Moment hat er für 70 Euro gekauft. Sehen Sie, dass bedeutet, dass genau als ob er schon große Erfolg hat, er ist immer nur so wie am ersten Tag.

Olivia: Also da muss man wirklich sagen, dass ist ja schon selbstlos, weil er sich ja selber in der Situation befindet, dass er ja sein optimales Leben erreicht hätte, wenn er sein Leben in der Bank aufgeben könnte.

Hindrichs: Ja es ist eben schon ein sehr ethischer Standpunkt. Also jemand der sich nicht korrigieren lässt vom Erfolg, der eben nicht aufs Kommerzielle guckt, sondern einfach der das eben aus Liebe macht, weil es aus ihm heraus muss.

Also das ist ihm eben wichtig, dass er auch bei einer Ausstellung. Er könnte ja ein Bild ganz teuer verkaufen und dafür verkauft er dann eben nur eins. Aber er sagt eben „nee, je mehr ich verkaufe, desto mehr kriege ich ja das Feedback, dass den Leuten das auch wirklich gefällt.“ Ich meine, dass einer dabei ist der sagt das ist toll dafür gebe ich Geld aus, das ist die eine Seite, wenn aber zehn, zwanzig Leute „oh das gefällt mir“ und du kannst es dir auch leisten, weil es eben nicht überteuert ist, dann ist das für ihn die größere Befriedigung, weil er dann merkt, dass er anerkannt ist, dass die Leute es auch wirklich zu schätzen wissen.

Tirinelli: Das ist wichtiger als Geld zu verdienen. Er ist ein super Maler, ein super Künstler und ein guter Mensch.

Olivia: Wo haben Sie sich denn kennengelernt?

Tirinelli: Bei einer Ausstellung. Es war eine Ausstellung in Trastevere glaube ich. Es gab schon eine Auktion von dieses Bild. Dann ich bin zwei Tage darauf wieder, weil ich wollte unbedingt diese Bild. Deswegen habe ich ein bisschen teuer bezahlt, weil ich wollte unbedingt. Ich werde 200 mehr bezahlen. Und da hat er gesagt: „Nein das ist nicht eine Frage der Preis, es ist, dass eine Person bevor Sie gekommen und möchte.“ Dann habe ich meine Telefonnummer hinterlassen und dann hat mir angerufen: „Wenn Sie wollen, Sie können das Bild haben. Die andere Person hat ein andere Bild gekauft.“ So froh. Diese Bild, es hat keine große Dekoration. Es ist mehr schwarz. Aber diese Gesicht mit Licht. Ich habe so wie eine Foto gesehen, weil es ist so wie ein Negativ. Sie können sich ja noch erinnern inwieweit diese Negative die Fotoapparat mit Belichtung war. Ich hab gesehen so wie ein Foto auf Negativ. Großartig. Manchmal ich kaufe Bilder, die mir gefallen in dem Moment. Nach einem Jahr, wie Jahre, ich schaue nicht mehr. Sie sind auf der Wand, aber ich merke praktisch nicht mehr. Diese Bild ist immer noch heute nach 16 Jahren mein Leben. Wenn du öffnest die Türe dort ist Katharina da.

Olivia: Aber wie entsteht aus einem Bildkauf dann hinterher eine Freundschaft?

Tirinelli: Wir waren noch nicht Freunde.

Olivia: Ja, wie ist das entstanden?

Tirinelli: [...] Da war kein Rahmen. Wir haben uns getroffen wegen einem Rahmen, die perfekt passt. Ich habe auch seine Empfehlung gehabt. Dann er hat mich eingeladen, mit zwei Freundinnen: Roberta, Karla auf eine Pizza. Haben wir schon die Telefonnummer gehabt und es gab ein Moment wo ich habe mich entschieden, mit ihm und eine amerikanische Malerin, Künstlerin. Die haben mich ganz viel interessiert, weil die beide sehr scheu. Auch die Amerikanerin, sie ist sehr gut. Sie macht schöne Sache auf meine Meinung natürlich, aber sie, ich habe gesagt: „Warum machst du keine Ausstellung und so weiter und sofort, nicht nur für mich, vielleicht eines Tages und dann ich hab plötzlich die Idee gehabt, mich für denen interessieren als Agent sagt man und ich hab noch etwas mehr gemacht: Ich hab eine kleine Galerie in der Api Antiqua gefunden. Das war ein leeres Lokal. Ich hab gesagt zu der Besitzerin: „Was machen Sie mit diese kleine Haus im Garten?“ Da hat sie gesagt: „Ja nich normalerweise. Die Leute gehen durch, weil die Toilette ist dort. Und ich habe gesagt: „Ja, ok, ist aber ein schönes Raum. Darf ich diese Lokal haben. Ich male die Wände und so weiter, ich mach eine kleine Galerie dort. Er hat gesagt „ja ok, aber was verdiene ich damit?“ Du hast ein schönes Lokal – es war ein bisschen kaputt – ein schönes Lokal und ich mache jeden Monat eine Ausstellung. Wir fangen mit zwei Künstler, der eine heißt Paolo Bigelli die andere heißt Nana [unverständlich] und ich mache diese Raum besonders für die Künstler, die noch nicht bekannt sind, aber die auf meine Meinung ...

Hindrichs: die es seiner Meinung nach Wert sind ausgestellt zu werden.

Tirinelli: Und ich habe angefangen, es hat ein halbes Jahr gedauert, dann haben wir Diskussionen gehabt, weil er schimpfte, weil die Leute kamen die Ausstellung zu sehen, aber nach seiner Meinung, die haben nicht zu viel gekauft, Kaffee...oder, und er hat jedes Mal er sagte: „ja, ich hab aber wenig verdient...“

Hindrichs: So anderthalb Jahre, ich kenne sogar das Café, wo die die Ausstellungen gemacht haben.

Er war früher im diplomatischen Dienst und kann also eben diese Riesenevent dann auch organisieren.

Tirinelli: Ich hab andere Ausstellung mit kleinere Künstler. Das war interessant auch, weil ich habe kein Geld, keine Kommission auf diese Job. Für mich war wirklich ein Spaß. Das einzige was ich gefragt habe war eine kulturelle Gesellschaft und die müssten rechtlich, die müssen bezahlen die Einschreibung. Die haben immer bezahlt 50 Euro und die waren zwei Wochen lang mit dem Ausstellung. Das war für denen auch sehr interessant. Das waren alle kleine Künstler, die nie eine Ausstellung gemacht haben. Die haben immer zu Hause für die Familie gezeigt, was die machen. Das war sehr interessant für denen und sehr interessant für mich und ich hab immer gedacht sehr interessant auch für den Café, aber war nie genug. Ja kommen Leute, aber die sind alle jung, die trinken nur einen Kaffee und Schluss.

Olivia: Ja aber besser einen Kaffee als gar keiner.

Tirinelli: Als nichts. Und dann dein Café wird bekannt auch. Vielleicht die kommen ein nächsten Mal auch für einen Kaffee, aber kommen wieder. Und mir haben diese Diskussionen überhaupt nicht gefallen und ich haben zu gemacht. Die Lage ist sehr schön. Und dann hab ich vor drei vier Jahre, 2013, ich hab einen kleinen Geschäft in Caprarola geöffnet, so wieder eine kleine Galerie, wo ich Modernariat [?] verkauft habe und alle Wände war für meine Künstler: Bigelli, Dara, Andrea Boterra...

Ich hab diese kleine Geschäft in Caprarola, das sind 50 Minuten aus Rom, wo der Paolo hat sein Atelier auch. Zwei Jahre lang und da war ein normales Geschäft, wo ein Antiquariat oder Modernariat zu verkaufen war, plus alle Wände mit die Künstler. Jeder Monat also zwei Monate ein neuer Künstler aus Spaß. Das war mein Spaß.

Hindrichs: Die haben mir Preise gesagt: Hier in der Gegend knapp 2000 Euro Miete im Monat. Das musst du erstmal reinbringen und in der Via Maguta ...6000 Euro im Monat – das kann sich ja kaum einer leisten – ich meine wie willst du das machen wenn du nicht Picasso bist.

Tirinelli: Er sucht natürlich ein Atelier hier in Rom, wo er kommt arbeitet, schließt, kommt nach Hause. Aber es ist wirklich schwierig wegen die Preise. Deswegen sollte er 10.000 verkaufen...

Das war das Interview für dieses Mal?

Olivia: Ja, das war das Interview.

Ende um circa 15:18Uhr am 18.02.2017

Anhang – E-Mailverlauf

27.03.2017 Mail von Olivia Bongs

Il Lunedì 27 Marzo 2017 20:06, "o.bongs@web.de" <o.bongs@web.de> ha scritto:

Dear Mr Bigelli

I read a lot about Matisse and wanted to ask which kind of books or theories you read about him? Where did you get the biggest impact or inspiration?

Moreover you said, that you were inspired by the artworks of the Islam. Did you read any books about the islamic art? Which ones? Or were you just inspired by some islamic artworks?

It would be a great help if you could give me some literary hints/advice.

Thank you in advance. I hope you are all right and still keep drawing :)

Best regards

Olivia Bongs

30.03.2017 Antwort von Paolo Bigelli

Dear Olivia,

How are you? I hope everything is fine and your “research” is going efficient!

Actually, my personal look at Matisse’s artwork has always been not especially considering some texts or books even if , obviously, it exist a lot of monographs about his purposes. In fact, my “studium” about Matisse has been more a long and attentive metabolization of his artwork and his technicalities.

Just to avoid misunderstandings, I’m trying here to explain better also what concerns “my supposed... Islamic inspiration” (????!!):

Even if I’m not usually or directly inspired by some Islamic artworks, I have to admit that some ornament or decoration present in Matisse’s artwork (especially those referring to his long stays in Morocco), it seems to me that they could be attributed (or possibly inspired) to an islamic art matrix which, normally and often , does’nt represent the human being in a typical figurative way . That’s why the nature of this kind of art is represented by the “sign” to be intended as a real symbiotic and semiotic language.

Finally, it's my opinion that what in Matisse's artwork could seem to be just a simple decoration to fill up some part of his paintings, in his riper works it has a deeper significance.

With a special reference to this above mentioned and meaningful last Matisse's art period and to make easier to understand his essentials, I would suggest a couple of books:

- 1) "Henry Matisse. A second life" of Alastair Sooke
- 2) Il settimo movimento. Conversazioni con Henry Matisse of Matisse

Best regards

Paolo Bigelli

27.01.2018 um 12:44 Uhr

Dear Paolo

It has been quite a long time since I wrote you regarding my dissertation as I had to have a longer break without researching and writing - since I could not really concentrate on something serious because of my illness. But the medicine start working properly this is why I can start again with writing and researching.

I hope you had successful exhibitions (thank you for the invitation) - maybe Mrs Störter Bender and her students saw them - as they were in Rom in December, weren't they?

While listening to our interview again there popped up some new questions, especially regarding your CV. Would it be possible for you to write one for me?

Structured like CV's for work - birth, family, relocations, visited schools (what was your gymnasium called?/universities, degrees...

And can you explain more detailed your start in the bank? You said something about knowing people working there, like family members, and needing a graduation for working in the bank. But then you broke up your law-studies - how was it then possible to stay in the bank? And what is your exact job title - I just know that you are not selling credits :D.

And what is your sister doing and how old is she? You just said that she has no talent in drawing?!

Moreover you mentioned that you still may have illustrations made for the playboy. Could you send me photos?

I think in the next weeks I will send you some more questions - hope that is all right - as I start writing now - and while I am writing, mostly there are coming up some questions I haven't thought of before.

I look forward to hearing from you, enjoy your hopefully sunny sunday.

Best regards

Olivia

18.02.2018 um 13:32 Uhr

Dear Olivia, it sounds really very good to hear that the situation of your illness is going better and better!

Sorry if I am late with my answer but time during the last exposition (luckily again a good success!) and the days after to deliver in and out of Italy the paintings sold, was very busy and only now I have some more relax to write to you about what you have asked.

The new Meeting with Prof-Dr. Jutta Stroeter-Bender, on December 20th, was absolutely nice and successful even because this year I've organized it in a beautiful Museum (Venanzo Crocetti Foundation). Photos of the Meeting you can find on Facebook.

So, let's start about a sort of my CV :

Born in Rome on 1960, January 23rd .

Still living and working in Rome.

All my family (mother, father and sister) also based in Rome.

My only relocation was the year 2006 spent in Lisbon (where during one year of unpaid leave from the Bank) I dedicated all my time to paint and to expose my artworks in Lisbon (3 expositions) and in Coimbra, Aveiro and Agueda (1 exposition each).

About my studies:

- Classic High School (Liceo Terenzio Mamiani) in Rome, with graduation in 1979;
- University "La Sapienza" in Rome, Faculty of Law (interrupted in 1982 at the 3rd of the 5 years studies);
- Comics and Illustration School (Scuola Romana del Fumetto) from 1982 to 1984 (Diploma).

About my Bank job:

- As members of my family were already working in the Bank middle, it became in a way easier for me to choose this job branch and even if I was at that time still studying, after a successful application, I started in 1980 to work by the Bank where actually I'm still on duty.

My initial job title was "Administration Officer" and during the years I became specialist/responsible into Agricultural Credits and, more recently, into Small Business and Credit Risk.

** please take note that in the 80' it was not necessary to have an University Graduation to get a job but it was requested not less that a High School Diploma!*

My sister is 54 years old and she is also working in another Bank. In fact, as I am "talented" in Arts she is more talented in Sport.

You have asked me some photos of the illustrations I've made for PLAYBOY. Well, the originals belong obviously to the Editor but (just giving me a bit of time) I promise that I will scan some of them from the relatives magazines.

Wishing you an efficient new start of your dissertation and, above all a lot of serenity, I wait eventual more questions from you and I send my special "ciao" from Rome.

Paolo

16.03.2018 Mail von Olivia Bongs

Dear Paolo

These days I find some more time to go on with my writing. That is why I am also writing to you :)

I already forwarned you that there will be questions coming, so here we are:

1. What was the name of the publishing company you were under contract while drawing sketches and cartoons for playboy, elite and Rai3?
2. do you still have copies of the sketches you made for Rai3?
3. Is this the right homepage for the elite-magazine? <http://www.elite-magazin.com/> (are they from austria originally?)
4. Which stories did you illustrate from Salgari? Are there any sketches left you can send me copies of?
5. What were your marjor subjects in school/ what were your A-levels?

6. the school was a humanistic grammar school, did you learn greek/latin - did you had special rhetorical courses?

7. We talked shortly about Odysseus I think. Why? Is the story of Odysseus also found in your drawings or is there something on him which is fascinating you?

8. We once talked about fairytales and you told me that you especially liked Rapunzel by Basile. Will someone find Rapunzel-inspired drawings?

9. In one of the texts which you send me there is written: "It was during the Portuguese period that Bigelli's work began to be enriched by the influences of that culture and that of Brazil..." - how did you come into contact with Brazil? And why did that influence you and in which way?

10. Could you send me a photograph of your studio where you are working on weekends and in holidays?

11. You once send me quite a long text about your development in drawing - I got the text in Italian language and after a while also in German - there was the time listed from 2000 to 2017 - the running text started: Il per corso fin qui descritto sembrerebbe apparentemente una coerente esercitazione sullo studio di Matisse esplicitosi nel corso di poco più di un lustro; in realtà bisogna fare una premessa importante circa il lavoro di Paolo Bigelli...

I just wanted to know who wrote this text and when and for which occasion.

12. Matisse copied a lot of paintings and drawings for his learning process before starting his own paintings. Did you also copy other artists work for study-purpose?

13. Matisse fell in love with the painting of Cezanne "Three bathers" - is there also a painting which you cannot forget and which is the one and only for you - or one painting which is also inspiring for you?

14. How can you know that a painting is finished?

That is it for the moment. I really look forward to receiving your answers.

I hope you had fabulous exhibitions! Maybe you can also send me some pictures of it.

- Oh and I think I haven't tell you yet - I moved at the end of last year and now I live in my own little flat instead of shared living and I hung up your paintings - sooo happy about them! I will send you pictures via whatsapp.

Have an enjoyable weekend - for me I will have holidays for a week and tomorrow I will fly to Istanbul :)

Take care.

Best regards

Olivia

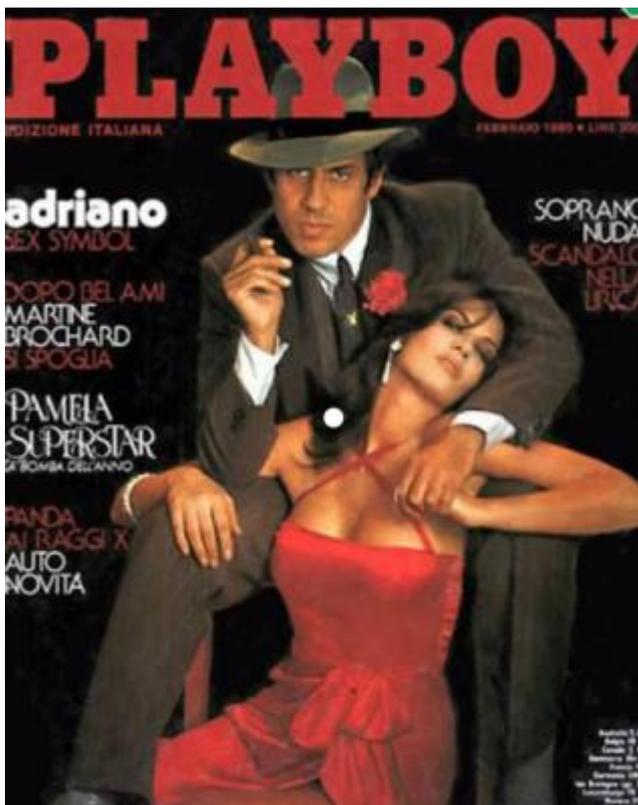
11.04.2018 Antwort von Paolo Bigelli

1. What was the name of the publishing company you were under contract while drawing sketches and cartoons for playboy, elite and Rai3?

NEWTON PERIODICI EDITORE (ELITE)

Monthly magazine, edited and distributed in Rome and in Italian language from 1990 to 1996.

LANCIO S.p.A. (PLAYBOY ITALIA)



2. do you still have copies of the sketches you made for Rai3?

Yes, it was a certain number of questions on psychology where my job was to describe through sketches questions and answers (see some example annexed)

3. Is this the right homepage for the elite-magazine? NO Website existing anymore.

4. Which stories did you illustrate from Salgari? Are there any sketches left you can send me copies of?

As you can see in the three annexed photos (as example), I had the satisfaction to illustrate a couple of Emilio Salgari's stories in the year 1992 but, unfortunately, I don't remember the book titles (I will search in my mind and in my archive and....as soon as I will find something, I will send you).

5. What were your major subjects in school/ what were your A-levels?

Italian Literature, Greek Literature, Latin and History of Art which were definitely also my A-levels.

6. the school was a humanistic grammar school, did you learn greek/latin - did you had special rhetorical courses?

Beside the above mentioned subjects/matters, as usually happens in classical high school studies I had also courses on Philosophy.

7. We talked shortly about Odysseus I think. Why? Is the story of Odysseus also found in your drawings or is there something on him which is fascinating you?

I don't have any special drawings about Omero's Odissey but the study of the Ancient Greek where Mithology has an absolute importance on it, it had and still has for sure a deep influence on my artwork.

8. We once talked about fairytales and you told me that you especially liked Rapunzel by Basile. Will someone find Rapunzel-inspired drawings?

As I told you , Rapunzel (which is not written from Basile but from Grimm Brothers) is just one of my favourite fairytales. In any case I like very much fairytales in general because they represent, on my opinion, a sort of another Mithological source of inspiration.

9. In one of the texts which you send me there is written: "It was during the Portuguese period that Bigelli's work began to be enriched by the influences of that culture and that of Brazil..." - how did you come into contact with Brazil? And why did that influence you and in which way?

During my Portuguese time, I came in a deeper and direct contact with the Brazilian culture and art which I consider absolutely similar to the Portuguese. There I had the opportunity to better know and practice atmospheres and colours which till that time were, for me and in my artistic expression, not yet explored.

10. Could you send me a photograph of your studio where you are working on weekends and in holidays?

I'm waiting to send you some photos of my studio in Caprarola because due to the winter weather I still didn't work there but in a short time I will restore it as every year when the good season comes.

11. You once send me quite a long text about your development in drawing - I got the text in Italian language and after a while also in German - there was the time listed from 2000 to 2017 - the running text started: *Il per corso fin qui descritto sembrerebbe apparentemente una coerente esercitazione sullo studio di Matisse esplicitosi nel corso di poco più di un lustro; in realtà bisogna fare una premessa importante circa il lavoro di Paolo Bigelli...*

I just wanted to know who wrote this text and when and for which occasion.

The author of this text is an Italian writer, Massimo Tirinelli, who is also one of my best friends, an enthusiastic supporter and one of my best clients. That means that, since a lot of years, he knows very well me and my artwork.

12. Matisse copied a lot of paintings and drawings for his learning process before starting his own paintings. Did you also copy other artists work for study-purpose?

Yes, of course, it is for sure a common way for artists to grow. In my case, I have particularly "frequented" Matisse and also a bit Gauguin.

13. Matisse fell in love with the painting of Cézanne "Three bathers" - is there also a painting which you cannot forget and which is the one and only for you - or one painting which is also inspiring for you?

Obviously I have also my best favourite painting which is "The window" painted from Matisse in the year 1916. I've seen it in an exposition by the Villa Medici in Rome at the age of 15 and...it was really "love at the first sight"!

14. How can you know that a painting is finished?

It is difficult to answer to this question because there is no exact rule to define when one of my paintings is finished. I think that the experience and the maturity let me know every time the moment when the painting on which I'm working doesn't have to go further and, finally, can be stopped.

Olivia Bongs
Schinkelstraße 50
40211 Düsseldorf

**Ehrenwörtliche Erklärung zu meiner Dissertation
mit dem Titel: „Der Künstler Paolo Bigelli: Biografie und ausgewählte Werke“**

Sehr geehrte Damen und Herren,

hiermit erkläre ich, dass ich die beigefügte Dissertation selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel genutzt habe. Alle wörtlich oder inhaltlich übernommenen Stellen habe ich als solche gekennzeichnet.

Ich versichere außerdem, dass ich die beigefügte Dissertation nur in diesem und keinem anderen Promotionsverfahren eingereicht habe und, dass diesem Promotionsverfahren keine endgültig gescheiterten Promotionsverfahren vorausgegangen sind.

Ort, Datum

Unterschrift

