

schein!?

René Acht
Mateusz Budasz
Otto Dix
Sandra Eades
Ariane Faller
William Hogarth
Reinhard Klessinger
Klaus Küster
Brigitte Liebel
Annette Merkenthaler
A. R. Penck
Herbert Wentscher
Zoya



Luisenstraße 1 D-79098 Freiburg, i. Br.

„Es ist dem Sichtbaren eigentümlich im strengsten Sinne des Wortes durch ein Unsichtbares gedoppelt zu sein, das es als ein gewissermaßen Abwesendes gegenwärtig macht.“

Maurice Merleau-Ponty: Das Auge und der Geist, 1964.

Vorwort

„Schein“ ist anscheinend ein sehr bedeutungsreiches Wort. Im „Wahrig Deutsches Wörterbuch“ findet man unter anderen folgende Deutungen: Licht, Lichterscheinung, Glanz, Schimmer, äußeres Ansehen, äußeres Bild, das nicht erkennen lässt, was wirklich dahintersteckt, Sinnestäuschung, Trugbild.

Dass etwas scheint, als sei es dieses oder jenes Phänomen, und in Wirklichkeit doch etwas ganz anderes ist, ist nichts Neues und nicht erst durch KI generiert. Auch dass umgekehrt sogenannte „Deep Fakes“ als Realität erscheinen können, ist nicht neu. Das immer häufigere Auftreten der Mischformen von Realität und Fiktion scheint jedoch der Künstlichen Intelligenz geschuldet zu sein und führt immer öfter zu Irritationen.

Diese Ausstellung macht die zahlreichen Aspekte des Begriffs „Schein“ erfahrbar, so wie in der englischen Sprache unterschieden wird zwischen „it seems“ und „it appears“.

Bezieht man diese Unterscheidung auf das schöpferische Tun, kommt man in Teufels Küche, oder etwas pathetischer und zugleich radikaler ausgedrückt: Man unterscheidet zwischen wahrhaftig und vorgetäuscht, zwischen Original und Fälschung.

Ähnlich wie in einem Kaleidoskop erscheinen auch in dieser Ausstellung immer wieder neue Aspekte des Scheins und stets kommen ungeahnte Zusammenhänge zum Vorschein: Kein Anfang und kein Ende zeichnen sich ab. So bleiben die grossen Fragen im Raum stehen: Was ist ein Bild? – Kann etwas stellvertretend für etwas anderes stehen? – Wie erscheint uns Erinnerung? – Kann es ein wahres Abbild geben (Vera Ikon)? – Verändert der Schein des Lichts ein Objekt? Und so weiter und so weiter. Diesen Fragenkatalog könnte man schier unendlich fortsetzen. Antworten sind jeweils situationsbedingt und haben nur eine Gültigkeit für den Moment.

Das Betrachten eines Kunstwerks provoziert Fragen. Im Dialog mit einem Kunstwerk verändern sich die Fragen. In einer Gegenüberstellung mit anderen Kunstwerken kommt die Vielfalt wieder ins Spiel, die sich jetzt als „Geistesgegenwart“ offenbart.

Reinhard Klessinger,
Mai 2026



A. R. Penck, ohne Titel (Figuren im Kreis), Holzschnitt auf Hahnemühle-Velin, Handabzug, 1965, 107,5 x 78,5 cm

Der Holzschnitt diente als Plakatmotiv für eine Gemeinschaftsausstellung des Künstlers mit Peter Herrmann, Peter Graf und P. Makolies 1965 im Dresdner Puschkin-Haus. Die Ausstellung wurde von den DDR-Kulturbehörden vorzeitig abgebrochen.

Diese wenigen Anmerkungen führen nicht sehr weit, um das Bild zu beschreiben. Soweit feststellbar, hat sich Penck selbst nicht zu dieser Arbeit geäußert. So glaubt man, frei spekulieren zu können, hätte man sich nicht bereits schon zuvor mit den Arbeiten von Penck und dessen Umfeld beschäftigt. Sicher kann man feststellen, dass es einen Holzschnitt in diesem Format nur ganz selten gibt. Nur erahnbar ist, welcher Kraftaufwand dahintersteckt, so einen Druckstock zu schneiden und per Handabzug zu drucken.

Unterschiedliche Interpretationen zerstreuen Vorurteile: 1984 haben Sandra Eades und ich die Ausstellung „Kosmische Bilder in der Kunst des 20. Jahrhunderts“ in der Kunsthalle Baden-Baden besucht. Pencks „Weltbild Nr. 1“ von 1965 hat uns beide in den Bann gezogen. Uns scheint, noch unmittelbarer verkörpert der hier gezeigte Holzschnitt die Sehnsucht nach grenzenloser Weite. Oder anders gesehen: Man wird einer Person gewahr und porträtiert sie, um ihr Konterfei weiterzureichen. Schlussendlich, losgelöst von allen Festlegungen, wirft man sie zum Fliegen in die Luft. Oder: Jemand hält ein Bild, ein Porträt, in der Weise, dass es sich in einem Spiegel widerspiegelt und sich somit nur noch als Reflexion zeigt. Aber selbst die Reflexion wird ausgelöscht, wenn man aus dem Gesichtskreis tritt. Oder ...

Reinhard Klessinger,
Mai 2026



Klaus Küster, Original-Print aus dem Zyklus DRITTES LICHT, 1990, 30 x 30 cm

In meinen 1990 entstandenen Detailfotografien von 19 Gemälden des 17. Und 18. Jahrhunderts aus der belgischen Maas-Region sind die Porträts von Heiligen, Klosterstiftern und Ordensfrauen so abgebildet, wie ich sie während der Ausstellung „Filles de Citeaux au Pays Mosan“, die man den Zisterzienserinnen in der Kathedrale von Huy widmete, fotografierend sah. Titelgebend ist die Folge der drei Lichtwirkungen: Ihre erste mediale Wirkung geht von der Malerei selbst und ihrem ersten Ort aus, ihre zweite ist in der Fotografie am jetzt neuen Ausstellungsort manifestiert und konserviert. Erst das zweite gleissende Licht von Halogen-Strahlern, deren Reflexionen ich gezielt durch meine Körperbewegung, und damit die meiner Augen, in bestimmten Zonen der Gemälde luziferisch positionierte, war das entscheidende fotografische Mittel für das Entstehen der neuen, nun durch die Kamera gesehenen Ansichten von Porträts der dahinter verborgenen Persönlichkeiten, wie etwa des Ordensgründers Bernhard von Clairvaux (geb. um 1090 bei Dijon). Das zweite Licht vereinte nun beide Medien in einem visuellen „Sandwich“.

Erst jetzt, mit der dritten Wirkung des Lichts, in der Veröffentlichung der Fotografie, setzt endlich die vielschichtige Wahrnehmung der neuen Bilder und ihrer Ungleichzeitigkeit durch den Betrachter ein. In der Fotografie erlebt er nicht mehr nur Reproduktion, sondern die durch Licht und Schatten bestimmte augenscheinliche Adhärenz purer Ölfarbe und Leinwand am ursprünglich beabsichtigten Inhalt der Malerei, als eine Illusion heute schwer zu bestimmender und dennoch bestimmter Persönlichkeiten. Dem Zyklus gingen Arbeiten in den 70er- und 80er-Jahren voraus, in denen ich mich mit der Wirkung von „zweitem“ und „drittem“ Licht auf malerische und plastische Oberflächenräume beschäftigte.

Klaus Küster,
2004



Reinhard Klessinger, Monstranz/schauendes Objekt 1992/93, Zink, Transparentpapier, Bleistift, Sandstein, Holz, 168,5 x 18 x 17,5 cm

Eine Monstranz wird auch Schaugerät oder Ostensorium genannt. Ein Objekt, das zur Schau stellt. Befremdlich und Abschreckend erschien mir als Kind der Pfarrer, der sein Gesicht hinter der Monstranz verbarg. Sein Gesicht war nur im Profil zu sehen. Ich konnte mir aus diesem Aufzug keinen Reim machen, auch dann noch nicht, als man mir sagte, dass in dem Gefäß eine Hostie sei, der Leib Christi. Etwas Unsichtbares wird gezeigt.

Ein gesichtsgroßes Oval reflektiert alles, was sich vor und hinter dieser ovalen Scheibe aus poliertem Zink befindet. Die Scheibe ist mit einer gewölbten Zinkform verbunden, aus der sich ein Körper aus Transparentpapier erhebt. Auf der Innenseite des geleimten Transparentpapiers steht mit Bleistift geschrieben: „als vorhanden begreifen und für sich nehmen“. Der Text wiederholt sich als Spiegelung in der polierten Zinkscheibe.

Reinhard Klessinger,
Juli 2026



Annette Merkenthaler, Innen, 1997, Pigmentdruck auf Aludibond kaschiert, 47 x 47 cm

Im Zentrum der Fotografie nimmt man eine kleine lichte Fläche wahr. Vermutlich ein Widerschein, eine Reflexion. Wo rührt sie her?

Auch die Umgebung der lichten Fläche wirft Fragen auf. Etwas scheint sich zu drehen. Dieser Eindruck resultiert aus einer wirklichen Bewegung, die zur Herstellung des Gefäßes notwendig war. Zeigt sich das dem Betrachter? Er muss sich so seine Gedanken machen – reflektieren.

Reinhard Klessinger,
Mai 2026



Sandra Eades, „Vanitas Nr. 8“, 2002, Acryl, Foto, Karton, 100 x 280 cm (vierteilig)

Ruben Fröhler

Was erscheint im Schein?

Das Polyptychon „Vanitas Nr. 8“ besteht aus vier hochrechteckigen Bilderrahmen, die bündig aneinandergefügt sind. In ihnen befinden sich insgesamt sechs Fotografien – drei Motive, die jeweils doppelt erscheinen – sowie zwei Malereien: eine monochrome blaue Fläche und ein zartes graues Aquarell. Die Fotografien zeigen einen Spiegel, eine Tür und einen Namen. Beim Spiegel richtet sich der Blick jedoch nicht auf die Spiegelfläche, sondern auf dessen Rahmen. Auch bei der Tür liegt der Fokus nicht auf dem Durchgang, sondern auf der Zarge. Als drittes Motiv ist der in dunklen Putz geritzte Name „Sandra“ zu erahnen.

Allen drei Motiven ist gemeinsam, dass sie auf etwas verweisen, das selbst nicht in Erscheinung tritt. Das Spiegelbild bleibt unsichtbar, der Raum hinter der Tür entzieht sich unserem Blick, und die mit dem Namen gemeinte Person ist unbekannt. Vielleicht liegt gerade darin eine besondere Form des Scheins. Nicht das Sichtbare täuscht über das Unsichtbare hinweg, vielmehr erzeugt die vermeintliche Abwesenheit eine neue Form von Präsenz. Die Schwelle selbst wird zum Motiv.

Bemerkenswert ist zudem, dass offenbar nachträglich versucht wurde, das *Sgraffito* des Namens Sandra zu tilgen. Dieser Vorgang erinnert an die antike Praxis der *damnatio memoriae*. Die „Verdammung des Andenkens“ zielte darauf ab, Menschen aus der öffentlichen Erinnerung zu löschen, indem ihre Namen und Bildnisse (ihr äußeres Ansehen, äußeres Bild, wie es im Vorwort der Ausstellung heißt) zerstört wurden. Doch gerade die sichtbaren Spuren dieser Auslöschung sind heute häufig die deutlichsten Zeugnisse ihrer einstigen Existenz.

Daneben eröffnet die Arbeit auch eine persönlichere Lesart. Der englische Spiegel stammt aus dem Elternhaus der Künstlerin. Traditionell wird er gegenüber einem Fenster aufgehängt, um das Tageslicht in den Raum zu lenken (die rechteckige blaue Fläche?). Sandra Eades brachte den Spiegel im Laufe ihres Lebens mit nach Deutschland. Auch der fotografierte Türrahmen gehört zu ihrem häuslichen Umfeld. So lässt sich die Arbeit zugleich als zurückhaltendes Selbstporträt lesen; eines, das nicht über die Darstellung der Person selbst entsteht, sondern über die Dinge, die sie umgeben, ihre Wege mitvollzogen haben und die den Schein ihrer Anwesenheit bewahren.



Ariane Fallers, Zarge 28, 2022, Pigment, Schellack, Sprühfarbe, Tintenstrahldruck, Papier, Fensterzargenstück, 55 x 14 x 9 cm

In der folgenden Arbeit kehren nicht nur das Motiv der Schwelle und die Idee eines über Dinge vermittelten Selbstporträts wieder, sondern auch eines der fotografierten Objekte. Wohingegen die Zarge in Sandra Eades' „Vanitas Nr. 8“ noch als Abbild erscheint, ist sie in Ariane Fallers (Fenster-)„Zarge“ als materieller Gegenstand präsent. Wie der Spiegel und die Türsituation in Sandra Eades' Arbeit stammt auch Fallers Objekt aus dem privaten Wohnumfeld.

Das ausgediente Bauteil weist zahlreiche Spuren der Bearbeitung auf. Verschiedene Farbschichten überlagern sich: weiße Anstriche am äußeren Rahmen und den Metallteilen, blaue und grüne Farbreste an den Innenseiten sowie rosa und violette Sprühfarbe. Hinzu kommen Gebrauchsspuren und Papierreste. Unklar bleibt jedoch, welche dieser Spuren bereits Teil der Nutzungsgeschichte waren und welche erst nachträglich im künstlerischen Arbeitsprozess hinzugefügt wurden. Das Objekt bewegt sich damit zwischen Vorgefundenem und künstlerischem Eingriff. Damit steht die Arbeit in der kunsthistorischen Tradition des *objet trouvé*. Ein vorgefundener Gegenstand wird aus seinem ursprünglichen Zusammenhang gelöst und durch seine Überführung in einen neuen Kontext mit neuer Bedeutung aufgeladen. Auch Fallers Zarge bleibt als Gebrauchsgegenstand erkennbar und wird zugleich zum Bildträger. Nicht die handwerkliche Herstellung, sondern die Umdeutung des Objekts rückt in den Mittelpunkt.



Mateusz Budasz, Download (Eiszapfen) 2026, Fotografie, Papierwabenplatte mit MDF kaschiert, 35 x 59,5 x 4 cm

In weiteren Arbeiten der Zargen-Reihe kombiniert die Künstlerin die Bauteile mit Fotografien aus der eigenen Kindheit und aus dem Familienarchiv, mit Briefen und weiteren Dokumenten. Zugleich rückt ein Motiv ins Zentrum, das in der Kunstgeschichte seit Leon Battista Albertis Vorstellung der *finestra aperta* eng mit dem Bildbegriff verbunden ist (das Fenster als geöffneter Ausblick auf die Welt). Bei Faller wird dieser Ausblick jedoch nicht auf eine äußere Wirklichkeit gerichtet, sondern auf die eigene Biografie. Die Zargen bilden dabei einen sprichwörtlichen Rahmen, durch den persönliche Erinnerungen sichtbar werden, ohne diese unmittelbar oder unverändert wiederzugeben.

Auch der Schein einer Person ist niemals unmittelbar gegeben, sondern entsteht im Zusammenspiel von Erinnerung und Inszenierung. Er wird durch Auswahl, Erzählung und nachträgliche Bedeutungszuschreibung geformt. Einzelne Spuren werden bewahrt, andere ausgelassen, ergänzt oder in neue Zusammenhänge überführt. Was von einer Person erscheint, ist somit immer auch kuratiert.

Wirft man einen Blick auf die Ausstellung des Duos Faller-Budasz der vergangenen Jahre, begegnen einem immer wieder Linien: Dünne Farbtropfen, die über Oberflächen herabgelaufen und erstarrt sind, sowie gemalte, die sich zu rhythmischen Strukturen verdichten. Auch bei „Download (Eiszapfen)“ von Mateusz Budasz entsteht auf den ersten Blick der Eindruck herabgelaufenen Materials. Man mag an dünnflüssige Farbe denken, die entlang der oberen Kante der Leinwand aufgetragen wurde und sich, der Schwerkraft folgend, ihren Weg nach unten gebahnt hat. Vor einem körnig strukturierten Grund ziehen sich weiße Linien vom oberen Bildbereich nach unten. Dabei werden sie zunehmend schmaler, bis sie in feinen Spitzen auslaufen.

Dieser erste Eindruck löst sich jedoch auf, sobald der Blick den gesamten Bildträger erfasst. Was zunächst wie getrocknete Farbläufe erscheint, entpuppt sich als fotografische Aufnahme von Eiszapfen. Erst an der oberen Schmalseite der über den Rahmen hinaus gespannten Fotografie wird sichtbar, dass dort eine dünne Schneeschicht auf gefrorenem Schmelzwasser aufliegt und darunter die Traufkante eines Daches zu erahnen ist. Der körnig strukturierte Grund erweist sich als verputzte Hauswand.

Der Bildträger fungiert dadurch nicht länger als neutraler Hintergrund, sondern erweckt den Anschein, selbst zur Dachkante zu werden, von der die Eiszapfen herabhängen. Die reale Kante des Bildträgers und die fotografierte Kante scheinen ineinander überzugehen. Der Bildraum setzt sich im Objekt fort, während das Objekt zugleich zum Bild wird.



William Hogarth, Analysis of Beauty Bl.1, 1753, Kupferstich und Radierung, 37 × 49 cm

Der Blick auf William Hogarths Druckgrafik „Analysis of Beauty, Tafel I“ ist zunächst verwirrend. Im Zentrum ist ein Statuenhof zu sehen. Antike Skulpturen und ein Kapitell, aber auch anatomische Zeichnungen, ein Stiefel und zahlreiche weitere Gegenstände sind vor einer fingierten Architektur verteilt. Den Blick in den Hof rahmen unter anderem eine Glocke, Tischbeine, geschwungene Linien, Blüten und ein Kaktus; darunter sind Reihen von Korsetts und Porträts angeordnet. Die Druckgrafik versammelt damit eine Vielzahl von Dingen, deren Beziehungen zueinander auf den ersten Blick kaum erkennbar sind und zunächst beliebig erscheinen.

Die ungewöhnliche Zusammenstellung geht auf eine literarische Quelle zurück. In Xenophons „Memorabilia (Erinnerungen an Sokrates)“ erläutert Sokrates während eines Besuchs in der Werkstatt eines Bildhauers seine Vorstellung von Schönheit anhand der dort aufgestellten Skulpturen. Hogarth greift dieses Motiv auf und macht den Statuenhof zum Schauplatz seiner eigenen Analyse des Schönen.

Die Druckgrafik erschien 1753 als Teil eines kunsttheoretische Traktats („the Analysis of Beauty“), in dem Hogarth die Grundlagen ästhetischer Wahrnehmung zu erklären versucht. Schönheit versteht er dabei nicht als einen unergründlichen Schein, der den Dingen anhaftet, sondern als Ergebnis formaler Ordnungsprinzipien. Im Zentrum seiner Überlegungen steht die geschwungene S-Linie, die sogenannte *Line of Beauty* (Nr. 26 und 49), deren Bewegung und Vielgestaltigkeit nach Hogarth Lebendigkeit und Anmut hervorruft. Der zunächst unübersichtlich wirkende Bildaufbau erschließt sich nach und nach als visuelles Ordnungssystem, in dem diese Linie in immer neuen Erscheinungsformen wiederkehrt. Die einzelnen Darstellungen dienen dabei weniger dazu, die abgebildeten Gegenstände als solche vorzuführen, als vielmehr dazu, ihre formalen Strukturen vergleichend zu untersuchen. Hogarth versucht damit, jene formalen Zusammenhänge offenzulegen, aus denen der Schein des Schönen entsteht.



William Hogarth, Hogarth painting the Comic Muse, 1753, Kupferstich und Radierung, 37 × 34,6 cm

Die zweite hier ausgestellte Radierung von William Hogarth zeigt den Künstler selbst. Auf einem Stuhl sitzend, wendet er sich seiner Staffelei zu. In den Händen hält er Farbpalette und Pinsel, vor ihm ist auf der Leinwand die Figur einer Frau zu erkennen. Zu Füßen der Staffelei liegen ein Maltopf und, in einer Mappe eingeschlagen, ein Exemplar der „Analysis of Beauty, Tafel I“ – jener Druckgrafik, die ebenfalls in dieser Ausstellung zu sehen ist. An ihrem oberen Rand gerade noch zu erkennen, die geschwungenen S-Linien, seine *Line of Beauty*. Mit diesem Bild im Bild lässt sich die Radierung als Veranschaulichung von Hogarths kunsttheoretischen Überzeugungen lesen. So kehrt die *Line of Beauty* an zahlreichen Stellen der Darstellung wieder: in den Kurven des Stuhls und seiner Beine, in der Haltung des Künstlers und besonders deutlich in der Frauengestalt selbst. Theorie, künstlerische Praxis und Selbstdarstellung greifen so unmittelbar ineinander.

Bei der dargestellten Frau handelt es sich um Thalia, die Muse der Komödie. Zu ihren traditionellen Attributen gehört unter anderem die komische Maske. Bemerkenswert ist jedoch, dass Hogarth sie nicht mit dieser, sondern mit einer Satyrmaske darstellt.

Über mehrere Jahre hinweg überarbeitete er die Druckplatte immer wieder. Insgesamt sind sieben Zustände der Radierung bekannt, in deren Verlauf sich sowohl die Darstellung der Muse als auch die des Künstlers wandelte. In einer späteren Fassung wich Hogarths der Komödie zugewandtes Lächeln einem ernsteren, prüfenden Blick. Auch die Gesichtszüge Thalias wurden verändert und die komische Maske schließlich durch die Satyrmaske ersetzt.

Die Maske ist ein Sinnbild des Scheins. Schließlich ist sie unweigerlich mit Verstellung und Inszenierung verbunden:

Sie verbirgt das Gesicht und lässt an seiner Stelle ein anderes erscheinen damit wird sie zu einem äußeren Bild, „das nicht erkennen lässt, was wirklich dahintersteckt“. Vor diesem Hintergrund stellt sich auch bei Hogarth die Frage: welcher Schein wird hier erzeugt? Was wird durch ihn möglicherweise verborgen?



Reinhard, Klessinger, stehendes jetzt, 1997, Zink, Spiegel, Holz, 170 x 63 x 55 cm
(Spiegelung: Hogarth und Eades)

Ein wesentlicher Teil dieser Arbeit ist, was gewöhnlich als Sockel bezeichnet wird, eine dreibeinige, tischähnliche Form auf der uns Materialien begegnen, die für die Skulpturen Reinhard Klessingers charakteristisch sind: verspiegeltes Glas und Zink. Drei Scheiben stehen einander gegenüber und werden von rückseitig angelöteten Zinkkörpern gehalten. In ihrer Form erinnern die Objekte an mittig aufgeschnittene Steine. Während eine Scheibe mit intakter Spiegelfläche besitzt, wurden die beiden anderen durch Ätzung teilweise entspiegelt.

Umrundet man die Skulptur und betrachtet die Zusammenstellung aus verschiedenen Perspektiven, ergeben sich immer neue Ansichten und Bezüge zu den umliegenden Arbeiten im Raum. Aus einiger Entfernung scheint sich etwa der Bogen, der den Skulpturenhof in Hogarths Druckgrafik rahmt, in den Rundungen der Spiegelscheiben fortzusetzen. Geht man ein Stück weiter und blickt von hinten durch eine der entspiegelten Scheiben, erscheint in der intakten Spiegelfläche des zweiten Objekts wiederum die entspiegelte Fläche des dritten. Zugleich öffnet sich durch die entspiegelten Gläser hindurch der Blick auf die dahinterliegende Arbeit von Sandra Eades. Auch hier ist ein Spiegel zu erkennen, der seiner spiegelnden Funktion enthoben ist. Von der Rückseite des verspiegelten Objekts hingegen blickt man auf stumpfes Zink, in dem sich die Umgebung nur schemenhaft abzeichnet. Je nach Standpunkt überlagern sich so Spiegelung und Durchsicht, Nähe und Ferne, das Objekt selbst und seine Umgebung.

Eine interessante Deutungsebene eröffnet der Titel der Arbeit, „Stehendes Jetzt“. Einerseits könnte er auf den philosophischen Begriff des „nunc stans“ verweisen, der die Ewigkeit als ein zeitloses, gleichsam stillstehendes Jetzt beschreibt – im Unterschied zur Zeit, die als Abfolge von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft erfahren wird. In Klessingers Arbeit scheint dieser Gedanke jedoch eine räumliche Entsprechung zu finden. In Form der drei Spiegelobjekte können Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft abgeschritten werden. Mit jeder Bewegung verändert sich der Anblick, doch für einen kurzen Moment fügt sich das Gesehene zu einer Konstellation, in der unterschiedliche Räume und Ansichten gleichzeitig gegenwärtig erscheinen. Das „stehende Jetzt“ wird so zu einer körperlichen Wahrnehmung.

Ruben Fröhler,
Juli 2026



Brigitte Liebel, Menschenbilder, 2006 (Laara G. 8 Jahre, Helen K. 24 Jahre, u. Jelena G. 20 Jahre), Lochkamera-Aufnahmen, je 60 x 190 cm

In ihrem Katalog „Lichtsammlungen“ beschreibt Brigitte Liebel ihr Projekt „Menschenbilder“ unter anderem so: „Personen sollen im Maßstab 1:1 auf Fotopapier abgelichtet werden. (...) Als Lochkamera dient ein etwa 60 cm breiter, 50 cm tiefer und 200 cm hoher Schrank. Die Belichtungszeit bewegt sich in einem Zeitraum von 5 – 10 Minuten.“

„Die mit der Lochkamera aufgenommenen Bilder zeigen nicht nur, wie ein Objekt in einem kurzen Augenblick des Photographierens aussieht, sondern wie es dauerhaft existiert, sich bewegend oder ruhend Licht reflektiert. Das Abbild ist nicht reduziert auf in Sekundenbruchteilen erstarrte Momentaufnahmen, sondern gibt einen von komplexen Bestimmungsfaktoren geprägten Wirklichkeitsausschnitt wieder.“ (Sabine Kulenkampff)

Diese Ablichtungen bilden eine besonders eindrucksvolle Station auf dem immerwährenden Weg zum „wahren Abbild“. Anscheinend kommt man diesem mit der Lochkamera (Camera obscura) einen Schritt näher.

Reinhard Klessinger,
Mai 2026



Zoya, Stickerei aus Afghanistan, 2020, 29 x 24 cm

In einer handwerklichen Technik, die auf eine jahrhundertelange Tradition zurückgeht, wird ein hochmodernes technisches Gerät dargestellt, ein Gerät, das gravierende Veränderungen in unser gegenwärtiges Leben gebracht hat. Auf dem Display ist eine Frau zu sehen, die Gesprächspartnerin eines Telefonats sein könnte.

Neben dem enormen handwerklichen Können braucht die Technik der Stickerei auch viel Ausdauer und Geduld und steht somit in einem Spannungsverhältnis zu unserer auf Schnelligkeit getrimmten Gegenwart. Das Kunstwerk richtet sich nicht an Betrachter und Betrachterinnen im eigenen Land, sondern die Zielgruppe sind Personen, die durch den Kauf dieser Werke den unterdrückten Frauen in Afghanistan zu etwas mehr selbstbestimmtem Leben verhelfen wollen, indem sie so zu einer kleinen eigenen Einkunft kommen.

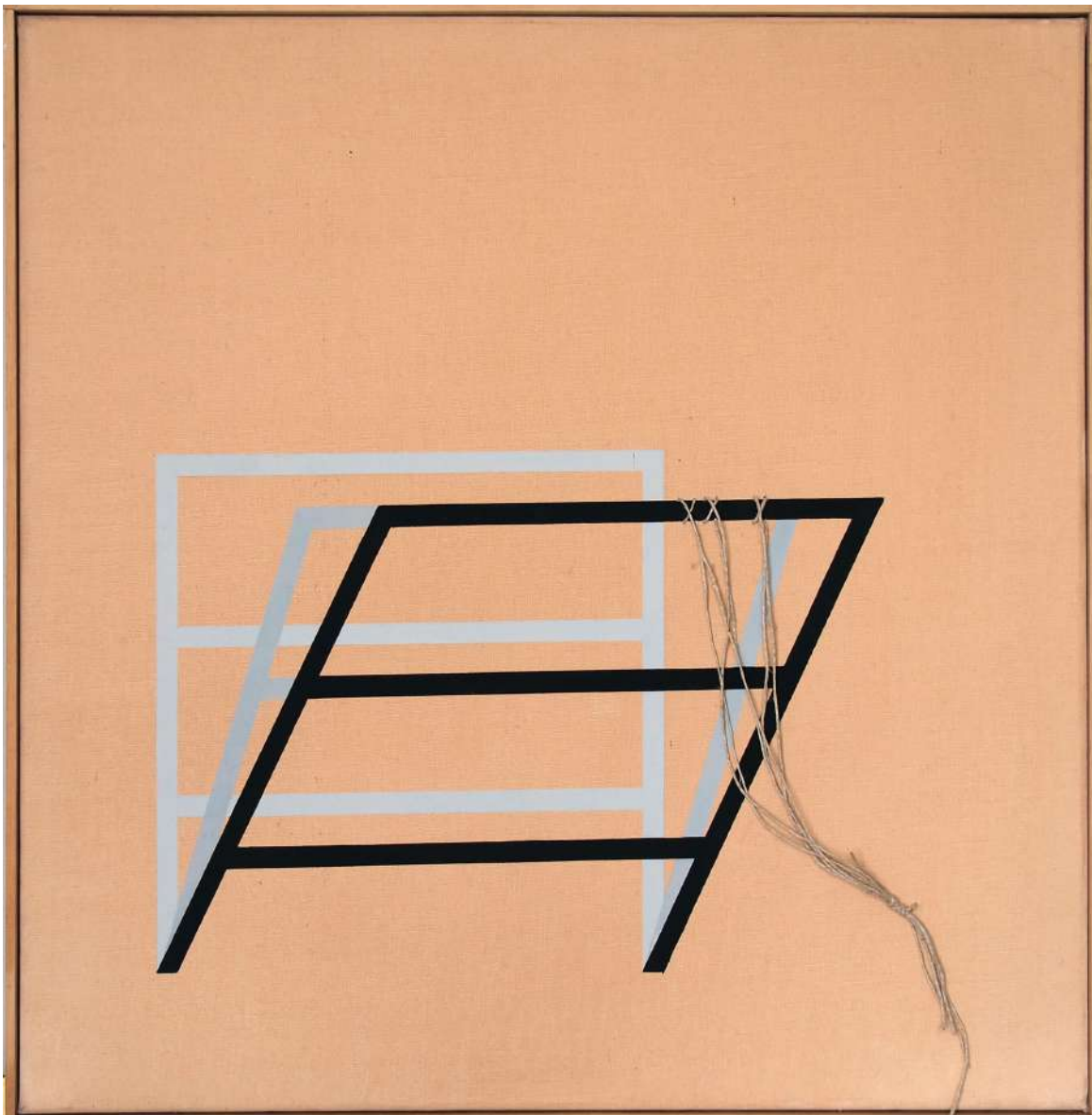
Sandra Eades,
Mai 2026



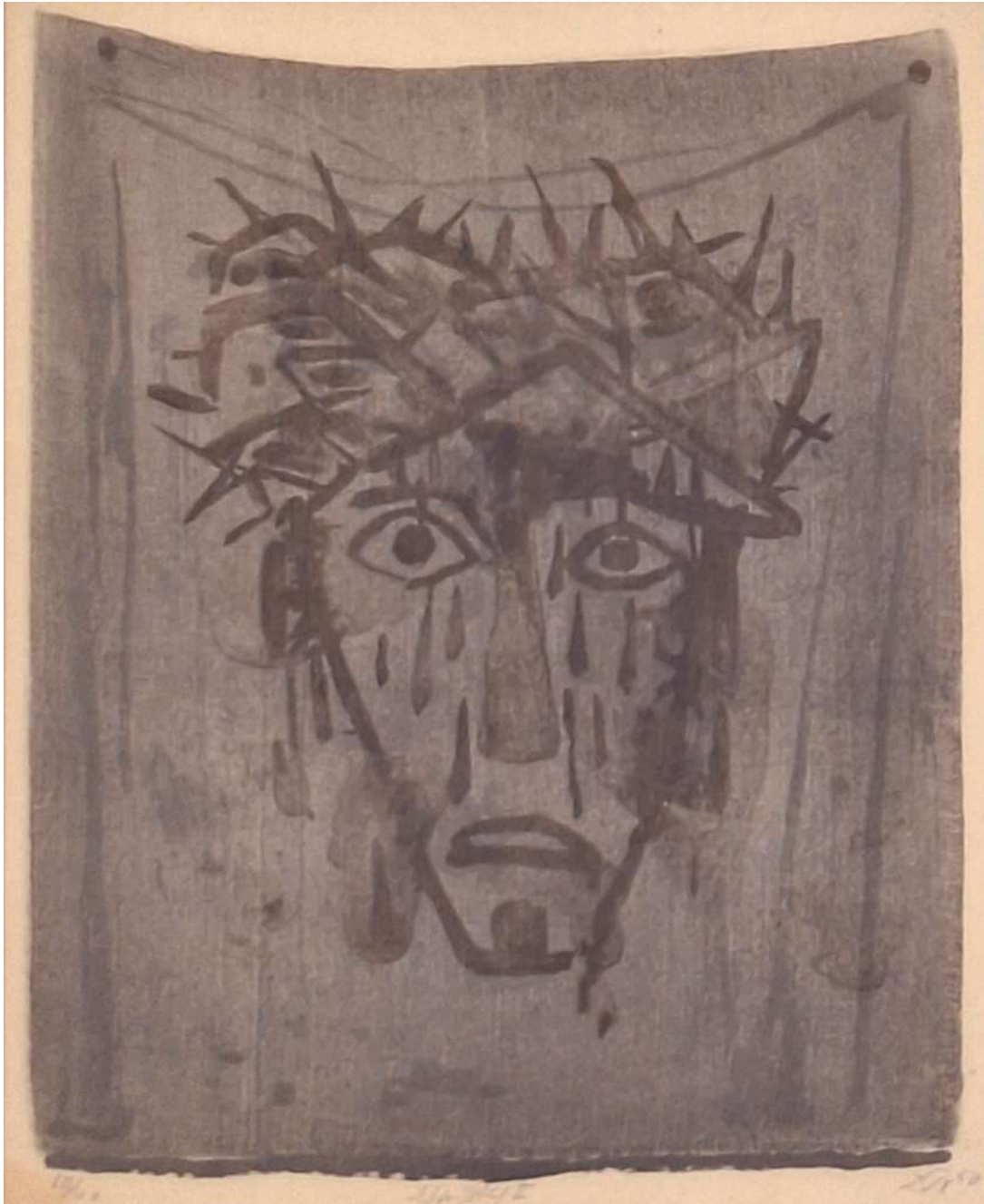
René Acht, Ohne Titel, 1980, Dispersion auf Leinwand, 60 x 60 cm

Zum 100. Geburtstag von René Acht erschien ein Werkbuch mit dem Titel „lyrisch konkret“. Gerade in seiner Widersprüchlichkeit trifft der Titel die Eigenart der Arbeiten von René Acht. Gelingt es ihm doch, konkrete Elemente mit abstrakten zu verbinden und zu einer Einheit zu führen. Verbinden kann in diesem Fall sogar wörtlich genommen werden: Ein konkretes Element, eine Schnur, scheint zwei „Seiten“ zu verbinden. Fünf Linien lassen in ihrer Anordnung Assoziationen aufkommen, z.B. zu einer Tür oder zu einer Hauskante. Merkwürdig ist dabei, dass die kurze Diagonale im rechten oberen Bildteil die gleiche Breite, die gleiche Struktur und den gleichen Farbwert, obwohl gemalt, wie die im Bild verwendete Schnur aufweist.

Sandra Eades,
Mai 2026



René Acht, Ablösungsversuch, 1980, Dispersion auf Leinwand, Schnur, 55 x 55 cm



Otto Dix, Schweißstuch II, 1950, Lithographie, 63, 20 x 49,8 cm

Von seinem grossen Gemälde „Das Schweißstuch der Veronika“ von 1948 hat Otto Dix verschiedene Lithographie-Fassungen abgeleitet, wie Rüdiger, Autor des Bestandskatalogs des Otto-Dix-Hauses in Gera schreibt. „Zwei Jahre nach Ende des Zweiten Weltkrieges nimmt Dix nochmals Bezug zum Kriegsthema, das er zur christlichen Thematik in Beziehung setzt.“

Das Bild von 1948 zeigt eigentlich eine Kreuztragung. Die heilige Veronika hält das blutgetränkte Schweißstuch über das gefallene Kreuz. Hinter dem Kreuz sieht man Soldaten marschieren. Vor diesem Hintergrund wird das „Schweißstuch II“ in seiner rostroten Farbe, getrocknetem Blut ähnlich, zum Mahnmal und wirft Fragen auf, bis zu der Frage, ob nicht das Schweißstuch zu einem Zeugnis eines sinnlosen Opfergangs werden kann – zur Frage der Theodizee.

Reinhard Klessinger,
Mai 2026



Herbert Wentscher, Vera Ikon, 2027, Acrylfarbe auf Papier, 50 x 40 cm

„Ihre größte Kraft entfalten Bilder oft gerade da, wo sie auf eine grundsätzliche Differenz zwischen dem Gemeinten und dem Gezeigten beharren. Der Video-Künstler und Maler Herbert Wentscher bewegt sich mit traumwandlerischer Sicherheit seit mehr als fünfzig Jahren in diesem Raum, in dem die Gewissheiten verschwimmen, das Sichtbare auf etwas Unsichtbares verweist und die gesamte Bildwelt von einer strukturellen Ambivalenz zwischen dem Banalen und dem Bedeutenden erfüllt ist.“ (Stephan Berg)

Francisco de Zurbarán malte mehrere Versionen des Schweißstuchs der Veronika, des Vera Ikon, des wahren Abbilds des Antlitzes Christi. Herbert Wentscher übernahm die Abbildung des Schweißstuchs aus Zurbaráns Darstellung von 1635, das im Nationalmuseum Stockholm hängt. Auf Zurbaráns Gemälde ist das Antlitz Christi wie ein Porträt im Halbprofil wiedergegeben, also so, wie es nie als Abdruck auf einem Tuch erscheinen könnte. Herbert Wentscher verzichtet völlig auf das Antlitz Christi und stellt somit auf humorvolle Weise die Frage nach dem „wahren Abbild“ aufs Neue.

Sandra Eades,
Mai 2026



Reinhard Klessinger, dem Vorbild entrückt, 2012, Abb. links: vordere Bildebene Spiegel (teilweise entfernt), hintere Bildebene Blattgold auf Glas; Abb. rechts: vordere Bildebene Blattgold auf Glas, hintere Bildebene Glas

Als Jesu von Nazareth sein Kreuz nach Golgata trug, reichte Veronika ihm ein Tuch, damit er sein Gesicht von Schweiß und Blut reinige. Gemäß der Überlieferung soll sich dabei das Antlitz Jesu auf wunderbare Weise auf das Schweißtuch abgedrückt haben. Es mag überraschen, doch die Beschäftigung mit dem sakralen „Veronikabild“ wirft Fragen auf, die durchaus Relevanz für die weltliche, zeitgenössische Kunst haben. Klessinger beschäftigt sich seit vielen Jahren mit wahrnehmungstheoretischen Fragen wie der Darstellung eines Bildes selbst, dem Wesen von Bild und Abbild und der Grenzlinie zwischen dem Sichtbaren und Unsichtbaren. Mit seiner Arbeit auf mehreren Bildebenen erprobt er die Möglichkeiten von Glasscheiben und Spiegeln. Er setzt die Technik von Hinterglasmalerei ein, um die Transparenz seiner gläsernen Bildträger zu zerstören, und er verwendet – partiell – Abbeize und Salzsäure zur Entfernung der reflektierenden Silberbeschichtung. Dennoch sieht man sich in seinen Ausstellungen unzählige Male mit dem eigenen Spiegelbild konfrontiert. Will man dies unterbinden, so muss man den Standort wechseln – was wiederum den Faktor „Zeit“ ins Bild holt. Blickt man nun von der Seite auf die spiegelnden Oberflächen seiner Wandobjekte, so kann man sich ganz und gar in das Objekt hinein vertiefen. Steht man hingegen frontal davor, wird der Betrachter zum Subjekt der eigenen Betrachtung. Die dabei verbildlichte Doppeldeutigkeit ist interessanterweise bereits im Wort „Reflexion“ angelegt. Unter „Reflexion“ versteht man schließlich nicht nur das Zurückwerfen von Licht und Schall, sondern auch Überlegung, Betrachtung und vergleichendes Denken. So erleben wir hautnah die Unterschiede zwischen der Hülle und der Wirklichkeit, dem Abbild und dem wahren Bild.

Antje Lechleiter,
April 2012



Sandra Eades, Vanitas Nr. 21, 2002, Foto und Linolschnitt auf Papier, 27,5 x 39,5 cm

Auf diesem Bild findet man einige traditionelle Vanitas-Symbole: den Spiegel, eine ausgeschaltete Lampe (anstelle einer verloschenen Kerze), eine Kopfform (anstelle eines Totenschädels). Nur die Form des ehemaligen Kopfes ist übrig, das Gesicht wurde zerstört, abgeschlagen. Die verbliebene Form provoziert ein Nachdenken darüber, wie wohl der ganze Kopf einmal ausgesehen haben könnte. Nicht nur ein Antlitz tritt uns vor Augen. Eine ganze Epoche stellt sich ein: Wann und wo geschah es? Und wieviel hat das, was damals geschah, mit dem zu tun, was einem beim Betrachten des Bildes in den Sinn kommt?

Ursprünglich war der Fries mit dem Kopf eines Königs an der gotischen Kathedrale von St. Denis angebracht. Heute befindet er sich im Musée Cluny in Paris. Der Kopf wurde während der Säkularisation zur Zeit der Französischen Revolution zerstört. Trotz des Bildtitels „Vanitas“, einem Hinweis auf die Vergänglichkeit allen irdischen Lebens, lebt in diesem Bild Vergangenheit auf und tritt in einen Dialog mit Gegenwärtigem.

Reinhard Klessinger,
Mai 2026

RENÉ ACHT

1920 geboren in Basel
1936-40 Studium an der Kunstgewerbeschule Basel, Fachklasse Malerei und Bildhauerei
1947 Volontariat zum Bühnenbildner an der königlichen Oper, Stockholm bis 1950
1953-60 verschiedene Stipendien, u.a. das der Kiefer-Habitzel- 1959 Stiftung, Basel
1959 Teilnahmen: documenta2, Kassel u. Biennale Sao Paulo
1963-65 Lehrauftrag an der Hochschule für Bildende Kunst Hamburg
1965-66 Leitung der Malklasse an der Kunstgewerbeschule Basel
1972 Übersiedlung nach Freiburg i. Br.
1976 Gründung des Art Club + Kunstforum“, Freiburg
1980-88 Lehrauftrag an der PH Freiburg
ab 1989 Arbeitsaufenthalte Vaudrémont/Champagne
1997 Adolf-Unmüssig-Regiopreis für bildende Kunst, Freiburg
1998 gestorben in Freiburg

MATEUSZ BUDASZ

Lebt und arbeitet in Furtwangen im Schwarzwald
1979 geboren in Poznan/Polen
2000-06 Studium der Freien Malerei/Grafik an der Staatl. Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe, Außenstelle Freiburg bei Pia Fries und Prof. Leni Hoffmann
ab 2003 gemeinsame künstlerische und kuratorische Arbeit mit Ariane Faller
ab 2005 Lehrtätigkeit
2006 Diplom
2005/06 Meisterschüler bei Prof. Leni Hoffmann
ab 2006 freischaffender Künstler
ab 2007 freischaffender Fotograf und Grafiker
ab 2020 kuratorische Arbeit für die Stadt Furtwangen
Mitglied im Künstlerbund Baden-Württemberg

OTTO DIX

1891 geboren in Untermhaus bei Gera
1905–09 Lehre als Dekorationsmaler
1909–14 Studium an der Kunstgewerbeschule Dresden
1914–18 Kriegsdienst im Ersten Weltkrieg
ab 1919 Mitbegründer der Dresdner Sezession
1920er Hauptvertreter der Neuen Sachlichkeit
1927–33 Professur an der Kunstakademie Dresden
1933 Entlassung durch die Nationalsozialisten
1937 Beschlagnahmung zahlreicher Werke als „entartete Kunst“
1945 Kriegsgefangenschaft in Frankreich
1969 gestorben in Singen am Hohentwiel

SANDRA EADES

Lebt und arbeitet in Freiburg

1949 geboren in Chelmsford, England
1968-71 Studium an der St. Martin's School of Art, London
1970 Pratt-Stiftung für Malerei, London
1971-73 Studium an der Kunstakademie Düsseldorf
1972 Meisterschülerin von Prof. Rupprecht Geiger an der Kunstakademie Düsseldorf
1971-73 Stipendium des DAAD
1986 Stipendium der Kunststiftung Baden-Württemberg
1994 Stipendium des Kultusministeriums Schleswig-Holstein
1998 Stipendium der Stiftung Kulturfonds, Berlin
2009/13 Stipendium Cité Internationale des Arts, Paris
2011 Kulturstiftung Rhein-Neckarkreis Dilsberg
2014 Artist in Residence, Villa Tamaris, La Seyne-sur-Mer, Frankreich
2025 Maria-Ensele-Preis der Kunststiftung Baden-Württemberg für ihr Lebenswerk
Mitglied im Künstlerbund Baden-Württemberg

ARIANE FALLER

Lebt und arbeitet in Furtwangen

1978 geboren in Furtwangen im Schwarzwald
1997-03 Studium der Kunsterziehung und der Freien Malerei/Grafik an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe, Außenstelle Freiburg, bei Prof. Silvia Bächli, Prof. Ernst Caramelle und Prof. Günter Umberg
2002 Kulturpreis Schwarzwald-Baar für Bildende Kunst
2003 Diplom
ab 2003 freischaffende Künstlerin, gemeinsame künstlerische und kuratorische Arbeit mit Mateusz Budasz
ab 2004 Lehrtätigkeit
ab 2006 Kuratorin des Stadtmuseums für Kunst und Geschichte Hüfingen
ab 2020 kuratorische Arbeit für die Stadt Furtwangen
2022 Projektstipendium des Landes Baden-Württemberg (Kunstprojekt mit Mateusz Budasz)
ab 2026 Kustodin der Kunststiftung Hohenkarpfen
Mitglied im Künstlerbund Baden-Württemberg

RUBEN FRÖHLER

Lebt in Freiburg

2000 geboren in Müllheim
2020 Studium der Kunstgeschichte an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg

WILLIAM HOGARTH

1697 geboren in London
ab 1720 Ausbildung als Kupferstecher
1730er Durchbruch mit satirischen Bildfolgen und Druckgrafiken
1735 Durchsetzung des ersten britischen Urheberrechts für Künstler („Hogarth Act“)
1757 Hofmaler von König Georg II.
1764 gestorben in London

REINHARD KLESSINGER

Lebt und arbeitet in Freiburg

- 1947 geboren in St. Blasien, Hochschwarzwald
1966–68 Studium an der Kunstakademie Düsseldorf
1968–69 Stipendium des DAAD (für England)
1968–70 Studium an der St. Martin's School of Art, London
1970 Stipendium des British Council
Meisterschüler von Prof. Rupprecht Geiger
1972–73 Studium der Philosophie, Universität Düsseldorf
1988 Preis der Stadt Freiburg, Zeichenprozesse
1990 Projektpreis für Installation, Marienbad Freiburg
1991 Stipendium Cité Internationale des Arts, Paris
Anhaltischer Kunstpreis für visuelle Poesie
Stipendium Künstlerhaus Lukas Ahrenshoop
2011 Kulturstiftung Rhein-Neckar-Kreis, Dilsberg
Artist in Residence, Casa Zia Lina, Elba (I)
2013 Medienkunstpreis Oberrhein
Mitglied im Deutschen Künstlerbund und im Künstlerbund Baden-Württemberg

KLAUS KÜSTER

lebt und arbeitet in Remscheid

- 1941 geboren in Remscheid-Lennep
Studium an der École des Beaux-Arts, Paris, und an der Werkkunstschule Wuppertal
bis 1969 Tätigkeit als Grafikdesigner und Fotograf
ab 1969 freischaffender Grafiker, Maler und Fotograf
1970er Entwicklung des „Luminoplastischen Reliefs“
1995 Gründung der Schule für Gestaltung und der Galerie ART & RAT, Remscheid
1996 Berufung in den Deutschen Werkbund
1998–2007 Leiter der Galerie der Stadt Remscheid
Bekannt durch das „Ketten“-Logo von Amnesty International

BRIGITTE LIEBEL

lebt und arbeitet seit 2010 in Gundelfingen bei Freiburg

- 1964 geboren in Nürnberg
1991-98 Studium an der Akademie der Bildenden Künste Nürnberg, Klasse Prof. Hanns Herpich / Klasse Prof. Diet Sayler
1996 Stipendium der Freunde der Akademie der Bildenden Künste Nürnberg, Studienaufenthalt in Budapest
2005-06 Zwölfmonatiges Stipendium des Bayerischen Staatsministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst
2008-10 Aufnahme in das Atelierförderprogramm des Freistaates Bayern
2016 Publikumspreis Kunstprojektionkirche St. Vinzenz, Freiburg
2021 Stipendium VG Bild Kunst / Neustart Kultur
2022 Projektförderung durch das Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg

ANNETTE MERKENTHALER

lebt und arbeitet in Freiburg

- 1944 geboren in Bayrischzell, Obb
1991 Kunstverein, Freiburg
Sechs Monate im Colombipark, Installation
1994 Artist in Residence, Bemis Center for Contemporary Arts, Omaha Nebraska, USA
Corn Cob Show Cases, Installation
1996 Markgräfler Museum, Müllheim i. M.
Stapelarbeit, Installation
1999 Artist in Residence, Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge, Canada
2000 Artist in Residence, Centre de Sculpture Est-Nord-Est, Saint-Jean-Port-Joli, Qc. Canada
Les Échappées de la Ruche, Installation und Fotografie
2001 Artist in Residence, Centre Est-Nord-Est und Mois de la Photo, Montréal, Canada
L'Avant-Mur, Foto-Installation
2006 Centro Nacional del Imagen, Guanajuato, Mexico
Cerezas, Foto-Installation
2013 L'été photographique, Centre d'art et photographie, Lectoure, Frankreich
Janus, Diane, La Vague, Foto-Installation
2019 Kunstraum Alexander Bürkle (PEAC Museum), Freiburg
Stand heute, Installation und Fotografie
Mitglied im Künstlerbund Baden-Württemberg

A. R. PENCK

- 1939 geboren in Dresden als Ralf Winkler
1960er Arbeit unter dem Künstlernamen A. R. Penck
1970er internationale Bekanntheit trotz Arbeitsbeschränkungen in der DDR
1980 Übersiedlung in die Bundesrepublik Deutschland
1984 Teilnahme an der Biennale von Venedig
1988-03 Professur an der Kunstakademie Düsseldorf
2017 gestorben in Zürich

HERBERT WENTSCHER

lebt in Freiburg im Breisgau

- 1951 geboren in Oldenburg i. O.
1969-75 Studium an den Kunstakademien Stuttgart und Düsseldorf sowie Kunstgeschichte in Stuttgart und Köln
1975-76 DAAD-Stipendium am Royal College of Art, London
1976-78 Max-Beckmann-Stipendium, Brooklyn Museum Art School, New York
1970er Pionier der Videokunst in Deutschland
1987-88 Stipendium der Cité Internationale des Arts, Paris
1993-16 Professur an der Bauhaus-Universität Weimar
1997-98 Prorektor der Bauhaus-Universität Weimar
2006-08 Dekan der Fakultät Gestaltung
Mitglied im Deutschen Künstlerbund

ZOYA

unbekannt

IMPRESSUM

Herausgeber
E&K Stiftung
Space for Visual Art
Raum für visuelle Kunst
Luisenstrasse 1
D-79098 Freiburg
www.e-kstiftung.de

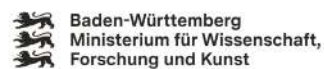
Ausstellungsidee und Einrichtung der Ausstellung:
Sandra Eades und Reinhard Klessinger

Kataloggestaltung: Sandra Eades, Ruben Fröhler und
Reinhard Klessinger

Fotos:
Reinhard Klessinger und Ruben Fröhler

© Herausgeber, Künstler, Autoren, Freiburg 2026

VG Bild Kunst, Bonn 2026
René Acht, Otto Dix, Klaus Küster, Brigitte Liebel,
A. R. Penck, Herbert Wentscher



schein!?

16. Sept. 2026- 17. März 2027

Die Stiftung ist während der Ausstellung
Mi. 17h-20h geöffnet und nach Vereinbarung
feiertags und vom 17. Dez.- 12. Jan. geschlossen



Luisenstraße 1 D-79098 Freiburg, i. Br.