

## **Erweiterte Fassung der Vernissage Rede zur Eröffnung der Ausstellung «Aussenseiterinnen – Aussenseiter» in der Galerie Weiertal, 22. Mai, 2022**

Bevor ich auf den Ausstellungsraum und die einzelnen Werke zu sprechen komme, möchte ich mich zum Titel der Ausstellung äussern. Er hat im Vorfeld der Eröffnung für Diskussionen gesorgt. Einige Namen gehören doch nicht in die Kategorie der Aussenseiterinnen und Aussenseiter, wurde kritisiert. Das mag der Fall sein. Doch an der Vernissage zur Ausstellung «vonWegen» fragte mich ein anerkannter Maler, warum ich ihn nicht eingeladen hätte. Ja, warum nicht? So betrachtet hätte ich achtzig Prozent der regionalen Künstlerschaft anschreiben können.

Für mich hat ein Aussenseiter oder eine Aussenseiterin in der Kunstszene weniger mit einem existentiellen Zustand zu tun. Man ist nicht Aussenseiter in einem totalen Sinn. Ich verstehe den Begriff eher situativ und funktional. Zum Beispiel ist Kaspar Toggenburger ein in Deutschland anerkannter Maler. Auch in der Schweiz ist er in namhaften Sammlungen vertreten, und dennoch verkörpert er für mich eine Aussenseiterposition. Sie ist bedingt durch seine Malerei, die mehr verstört als betört, und zweitens durch das hiesige institutionelle Desinteresse. In Winterthur, dies meine Beobachtung, sind wir alle an Kunst Interessierte auf das Kunst Museum fokussiert, im speziellen auf die Dezember- und die Fokus-Ausstellung. Wer regelmässig in diese regionalen Leistungsschauen aufgenommen wird, hat zumindest eine limitierte Anerkennung gefunden. Die übrigen können sich zu den Aussenseiterinnen und Aussenseiter zählen – ungefähr achtzig Prozent also.

Der Begriff des Aussenseiters und der Aussenseiterin ist die Dramatisierung eines für die Kunst zentralen Selektionsprozesses. Museen, Kunsthallen, Galerien, Sammlungen sowie Kuratoren und Kuratorinnen sind in diesen institutionell etablierten Diskriminierungsprozess involviert. Früher zählte im lokalen Bereich die Künstler:innengruppe ebenfalls zu den entscheidenden Akteuren. In den Selektionsprozessen wird Macht ausgeübt und entstehen Hierarchien. Auch in den Medien wird selektioniert. Doch heute sind Kuratoren und Kuratorinnen mit Kontakten zu Galerien und Museen die eigentlichen Protagonisten, die über Karrieren entscheiden. Und die haben eine Agenda, die nicht allein durch Kunst zu erklären ist, sondern u.a. auch durch ihre Karriereplanung. So lohnt der Zeitaufwand für regionale Künstlerinnen und Künstler kaum.

Unbestritten gibt es zu viel Kunst, was zu einem unerbittlichen Kampf um die Aufmerksamkeit führt. Wer glaubt, entdeckt zu werden, ist ein Phantast. Man muss nicht nur ein guter Künstler, sondern auch ein guter Netzwerker sein. Doch das genügt nicht. Kaspar Toggenburger beispielsweise ist ein guter Netzwerker, aber seine Malerei steht definitiv nicht auf der Liste hiesiger institutioneller Juroren. Das hat aber nichts mit künstlerischer Qualität zu tun, vielmehr mit dem Medium und seinen Themen: Er malt und macht keine multimedialen Installationen, er bezieht seinen Stoff aus dem bildungsbürgerlichen Kanon und nicht aus dem Internet, macht keine Befragungen und Recherchen über Sex-Arbeiterinnen.

Unserer Ausstellung selbst fehlt nicht nur die Mainstream-Qualität. Aus der Sicht der jüngeren Generation von Künstlerinnen und Künstler, die durch das Internet und multimediale Installationen sozialisiert wurden, mutet sie auf den ersten Blick wie eine Zeitreise in die Vergangenheit an, als die Kunst unberührt war von Diskussionen über Gender, Identitäten, Ausbeutung, Diskriminierung, Kolonialismus, Rassismus, Macht, Eurozentrismus, Gleichberechtigung und Minderheiten.

Kurz und zusammenfassend: Nicht nur Personen, auch Ausstellungen lassen sich marginalisieren. Das geschieht in Bezug auf Institutionen oder Trends. Doch wie unsere Ausstellung eindrücklich beweist, gibt es auch ausserhalb des Mainstreams spannende und herausfordernde Kunst zu sehen. Weitere Aspekte des Aussenseitertums werden in den Kapiteln über die einzelnen Künstler und Künstlerinnen behandelt.

### **Ode auf den White Cube**

Der White Cube in der Galerie Weiertal ist für mich zu einer Entdeckung geworden. Ich hatte den Raum bisher nur passiv wahrgenommen. Erst als ich mir selbst Gedanken über die Platzierung der verschiedensten Werke machen musste, realisierte ich sein Potenzial. Der Raum offenbarte sich mir in seinen unterschiedlichen Dimensionen: seine ungewöhnliche Höhe, die schöne Längswand, die räumlich separierte Bühne, die diskrete Nische, das Seitenkabinett und der gut proportionierte Freiraum. Die Höhe entdeckten wir erst, als es um die Hängung des monumentalen Bildes von Toggenburger ging. Seine Kraft drohte alles zu dominieren. Die Höhe löste das Problem und verlieh dem Werk zusätzlich eine Barocke Weihe. Derart freigespielt, erwies sich die Längswand perfekt für das

szenische Grossformat von Simon Monstein. Die Bühne wiederum eignete sich als idealer Ort für die «Schmerzfrauen» von Katharina Rapp, und die Nische bot dem «Thurauen»-Triptychon von Claudia Luperto einen stimmigen (Schutz)-Rahmen. Widmers diskrete Experimente sind in einer «Übereck»-Konstellation konzentriert. Die Holzstützen, die man sonst als störend empfinden mag, liessen sich als informelle Trennung zwischen den Computerprints von Theo Hurter und den apokalyptischen Expressionen von Katharina Rapp nutzen. Und der Freiraum ist gross genug, um die Grossskulpturen von Klemens Pasoldt aufzunehmen, ohne dass die Sicht auf die Wände ernsthaft beeinträchtigt würde. In der Bewegung eröffnen sich immer wieder neue Sichtachsen, Perspektiven und Dialoge. Fazit: Wo ausserhalb von Museum und Kunsthalle gibt es einen Ausstellungsraum mit diesem Potenzial?

### **Dank**

Bevor ich die einzelnen Arbeiten vorstelle, möchte ich mich bedanken. Bei den Künstlerinnen und Künstler, dass sie das Risiko mit mir eingegangen sind und sie sich sehr kooperativ und engagiert beim Einrichten zeigten. Bei der Galeristin Maja von Meiss, dass sie mir das Vertrauen schenkte, mir freie Hand liess und mich hilfsbereit unterstützte; bei Tibor von Meiss und Peter Grüter für ihre Mithilfe beim Einrichten; bei Erika für ihren tollen Entwurf der Einladungskarte, die zu einem Hingucker wurde.

### **Werke und Kunstschaffende**

#### **Katharina Rapp**

Katharina Rapp war Teil des alten Oxyd-Teams, dennoch blieb sie für die Winterthurer Künstlerschaft eine Marginalie. Dabei spielt allenfalls eine Rolle, dass sie eine Quereinsteigerin ist, nie Trends beachtete, das Werk eine ausgeprägte Selbstbezogenheit aufweist und sie selbst keine begnadete Netzwerkerin ist. Freilich finden Rapps Bilder weitherum nicht nur Beachtung, sondern auch Käufer und Käuferinnen. Ihre Bilder sprechen direkt an, berühren unmittelbar. Bei den «Schmerzfrauen» auf der Bühne im White Cube ist die Rezeption komplizierter. Möglicherweise liegt das daran, dass man mit menschenähnlichen Objekten konfrontiert wird. Sie entstanden innerhalb der letzten dreissig Jahren, markieren Momente schmerzhafter Erfahrungen, Krisen, aber auch persönlichen Einsichten.

Ihre Präsentation zusammen in einem Raum ist eine Premiere und so betrachtet eine Ausstellung in der Ausstellung.

Sie wurde in der Absicht konzipiert, eine Lücke in der regionalen Kunstgeschichte zu füllen. Wenn es um beachtenswerte Beiträge von Frauen geht, die sich mit Thema von Körper, Haut und Hülle, aber auch gesellschaftlich geprägten Rollen beschäftigten, dann gehören bis jetzt Heidi Bucher, Barbara Graf und Therese Liechti zum Kanon. Nicht jedoch Katharina Rapp, obwohl gerade die «Schmerzfrauen» über den regionalen Rahmen hinaus bei näherer Betrachtung eine höchst originäre Leistung darstellen. Darum erlaube ich mir in ihrem Falle eine eingehendere Beschäftigung.

Der Titel «Schmerzfrauen» ist eine Gegenposition zu den «Schmerzmännern», den kanonisierten männlichen Märtyrern. Er spielt auch auf eine Installation von Joseph Beuys im Lenbachhaus in München an. «Zeig mir deine Wunden» (1976) handelt von Verletzungen und Heilung. Basierend auf eigenen Leidenserfahrung, beschäftigt sich Rapp ebenfalls mit dem versehrten, geschundenen und verletzten Körper, insbesondere jenem der Frau. Ihre Objekte schreien eigentlich in den Raum hinaus, nur hört sie niemand. Diese Stummheit war bis vor hundert Jahren das heimliche Stigma nicht nur der Frau als Künstlerin. Ihr eine Stimme zu leihen, ist mein persönlicher Anspruch.

Typisch für Rapps künstlerischen Prozess ist, dass sie mit Materialien und Objekten arbeitet, die sie im Atelier oder im Haushalt aufbewahrt, etwa auch alte Kleidungsstücke, Textilien, Papier und Kartons. Im Fall der «Schmerzfrauen» sind es auch Schneiderbüsten, die sie inspirierten. An ihnen macht die Künstlerin sichtbar, was ein medizinisches Setting mit dem Subjekt macht: es wird zum Objekt. Dies ist eine auch psychisch schmerzhaft Erfahrung der Ohnmacht und Machtlosigkeit, die vielen vertraut sein dürfte. Doch im künstlerischen Prozess, bei dem sie die Oberflächen der Büsten nähend, schreibend, zeichnend und malend bearbeitet, erhebt sich die Künstlerin wieder in den Status eines Subjekts, das seine Traumata zu verarbeiten versucht. In diesem Prozess werden die Geschichten des normalen Leidens erzählt, die sich auf der Haut als ästhetische Zeichen einschreiben.

Schon früh hat sich Rapp mit der gesellschaftlich normierten Rolle der domestizierten Frau auseinandergesetzt. Das Skript wechselt zwischen Hausfrau und erotischem Objekt. Diese Ambivalenz hat einen präzisen Ausdruck auf dem mit schillernden

Knöpfen bestückten Mieder gefunden. Mit dem Titel «Brustpanzer», (2008) betont Rapp zwar mehr den Schutz als die Widersprüche der multiplen Rollen. Bereits 1994 entstand die «Kämpferin» (1994). Mitten auf der Bühne steht sie auf einem improvisierten Sockel: Zwei Röhrenbeine, in schwarze Militärschuhe gesteckt, tragen einen Torso mit Zeitungen verkleidet und alles hell bemalt. Den kopflosen Popanz identifizieren viele mit einer männlichen Figur. Das macht die Interpretation schwierig. Wo steckt die «Kämpferin»? In der Künstlerin, die das starke männliche Wesen als kopflos und plump demontiert? Rapp verweist hingegen auf einen biografischen Hintergrund. Als Mädchen empfand sie die männliche Rolle als den befreiten Part im familiären Kontext. Darum verlieh sie möglicherweise der «Kämpferin» männliche Züge.

Im Wechsel von der Bedeutungsebene zur Arbeitstechnik wird eine andere schöpferische Qualität Rapps deutlich. Indem sie tote Dinge zum Leben erweckt. Sie hat ein intimes Gespür für das Potenzial von Stoff, Drahtgeflecht, Papier, Karton, Kleister, Farben und vielem mehr. Sie mag diese Dinge, darunter auch viele geschundene. Und die Dinge mögen sie, weil sie beachtet und nicht einfach übersehen werden. Man mag diese vitalistische Sicht ablehnen, aber Rapps Materialcollagen üben in den «Schmerzfrauen» eine zuweilen magische Faszination aus. Manchmal ist sie so intensiv, dass sie in schützende Ablehnung kippt.

Müsste man Rapps Schaffen kunsthistorisch verorten, wäre sicher der Hinweis auf die Art Brut hilfreich. Künstlerinnen und Künstler aus diesem Umfeld empfanden sich als Aussenseiterinnen und Aussenseiter. Wie diese bewegt sich Rapp in ihrem eigenen Universum; das bedeutet nicht, dass sie andere Künstlerinnen, die sich mit ähnlichen Themen beschäftigen, nicht wahrnimmt. Doch ihr Werk entsteht monologisch, nicht dialogisch. Sie schöpft weitgehend aus sich selbst. Darum kann sie gar nicht Mainstream sein. Und daher scheint es gerechtfertigt, die «Schmerzfrauen» im Kontext «Art Brut» zu würdigen.

### **Thomas Widmer**

Wie Rapp ist auch Thomas Widmer ein Quereinsteiger. Vielleicht ist diese Position gerade eine besondere Chance für ein eigenständiges Schaffen, das nicht auf die Erwartungen des Publikums schielen muss. Aber ebenso ist der Auswahl im White Cube ist eine gewisse Einseitigkeit nicht abzuspüren, weshalb in dieser Präsentation Widmer tatsächlich als ein «Verweigerer» erscheint. Darum soll auch

nicht vergessen werden, dass er in der Grafik betörend schöne Holzschnitte von Wäldern geschaffen hat. Doch hier, bei den Strichzeichnungen auf Bauplachen wie den Textbildern, fällt die Geste der Verweigerung auf. In den Zeichnungen basiert das Motiv auf Strandansichten. Mit den regelmässig ausgeführten Strichen wird die realistische Ansicht aufgelöst, transformiert und vom Betrachter als eine Verfremdung wahrgenommen. Das Bild wird zum Muster. Es ist auch bemerkt worden, dass der Strich an den Stich in einer Tapiserie erinnert. Es ist, als würde ein textiler Filter über die Malerei gelegt. Spontan irritiert dieser Eindruck, bevor sich das Hirn an die eigenwillige Sicht herantastet. Dabei wird deutlich, dass die Verfremdung in einem eigenartigen Schwebezustand zwischen textiler Technik, digitalem Pixelbild und pointillistischem Verfahren verharrt. Und man besinnt sich wiederum, wie Impressionismus und Pointillismus im 19. Jahrhundert gleichermassen für Irritation gesorgt haben. Bereits leicht provokativ wirkt die Verwendung von Bauplachen als Malgrund. Denn da wird der kultivierten Wahrnehmung und Erwartung doch der Finger gezeigt. Widmer mochte schon immer das Geheimnisvolle und Abgründige, im Falle der Strichzeichnungen nimmt dieser Hang eine Entwicklung mit offenem Ausgang. Wäre beispielsweise nicht auch eine maschinelle Herstellung dieser Bilder denkbar?

Noch radikaler ist die Verweigerung bei den Textbildern. Darin verzichtet Widmer auf jede Form bildlicher Darstellung. Jüngst fand in der Zürcher Galerie Lullin und Ferrari eine Ausstellung unter dem Titel «Texte» statt. Widmers Text-Triptychon hätte bestens ins Konzept gepasst. Dort fehlte genau die Radikalität, die jetzt im White Cube zu betrachten ist. Natürlich ist es Zufall, dass Katharina Henking vor Jahresfrist mit dem «Epitaph» ein eindrückliches Wort-Monument für die Skulpturen Biennale in Stein hauen liess. Auch im Museum beim Stadthaus und beim Reinhart ist die Wortkunst mit einer Aussage und einer Frage von Bethan Hews präsent. Nun also Widmer, wobei gleich auf die Differenzen aufmerksam gemacht werden muss. Innerhalb seines eigenen Schaffens erscheinen die Schriftbilder als Bruch, indem sie sich dem Bild verweigern und dabei scheinbar dem Gebot, du sollst dir kein Bildnis machen, folgen. Der äussere Anlass zu den Schriftbildern war u.a. die durch die Covid-Pandemie bedingte Isolation. Es war gewissermassen ein symbolischer Wechsel vom Atelier ins Skriptorium. Der rückwärtsgewandte Zug dieser Bewegung zeigt sich an den Autoren Boccaccio, Petrarca und de Mussis. In deren Texten spielt die Isolation auch eine Rolle. Vielleicht hilft diese Information weiter. Denn wir

verstehen die Sprachen der Texte eh nicht. Kein Bild und kein Verstehen. Mit der doppelten Hermetik wird die Frustrationstoleranz der Besucher bis ans Limit getestet, eh man die Wahrnehmung neu kalibriert und sich auf die Ästhetik und Gestik der Handschrift einlässt. Sie zeichnet sich dadurch aus, dass sie im konventionalisierten Schriftzeichen das Individuum andeutungsweise aufscheinen lässt. Jeder Buchstabe ist auch eine individuelle Microgeste, die aber nur wenig vom Schreibenden preisgibt. Man wird jedoch bemerken, wie die Tuschtinte in der Stärke langsam abnimmt, dann wieder satt einsetzt, nachdem die Feder ins Fass getaucht worden ist. Es fällt sowohl die Disziplin in der Schrift wie in der linearen Ordnung auf. Vielleicht ist der Vergleich ein bisschen hochgegriffen, aber Widmer musste sich über das Blatt beugen wie Jackson Pollock über seine am Boden liegende Leinwand. Doch im Gegensatz zu Pollock, der relativ spontan seine Linien goss und spritzte, unterwarf sich Widmer einer strengen mentalen und körperlichen Disziplin. In der Übernahme fremder Texte relativierte er seine künstlerische Autorenschaft und Subjektivität zusätzlich. Was sich in den Strichzeichnungen ankündigt, die Zurücknahme des künstlerischen Selbst, wird in den Schriftbildern fortgesetzt. In diesen freilich wird immerhin eine Spur des Persönlichen in den Minigesten der Handschrift transportiert. Die Radikalität liegt in der Abwesenheit von Bildern. Diese Leerstelle vermag aber allenfalls zur Produktion eigener innerer Bilder anregen. Insofern schlägt die Verweigerung seitens des Künstlers in eine Aktivierung des Betrachters um. Das letzte Wort zu Widmers Schriftbildern ist aber noch längst nicht gesagt.

### **Claudia Luperto**

Claudia Luperto ist in Kunstkreisen weitgehend unbekannt. Insofern kann man sie als Aussenseiterin bezeichnen. Lupertos Name löst (noch) kein Echo aus; das sollte sich aber nach dieser Ausstellung ändern, wo Fotoarbeiten gezeigt werden, die in den letzten beiden Jahren entstanden sind. Im White Cube ist sie mit dem «Thurauen»-Triptychon vertreten, im Kabinett sind Fotos zu sehen, die die verschneite Engadiner Bergwelt in einer bisher unbekanntem Erscheinungsform zeigt. Die Serie der Berglandschaften wird bewusst präzise lokalisiert, um die persönliche Assoziation des Betrachters vom winterlichen Engadin mit den Fotografien Lupertos gegen zu spiegeln. So realisiert man die Distanz zwischen persönlicher Erinnerung und Lupertos Sicht durch die Linse ihrer Kamera. Sie ist sich durch ihre Arbeit als Architekturfotografin gewohnt, genau hinzuschauen und der Architektur gerecht zu werden. Man mag das als Einschränkung empfinden, doch Luperto hat der genauen

Betrachtung eine überraschende Wendung gegeben, indem sie das Gegenüber ermächtigt, sich selbst zum Sprechen zu bringen. Das hat mit Geduld und Warten zu tun, bis der Moment zum Klick stimmt, bis das Licht und die Atmosphäre jene Stimmigkeit erreicht haben, worin sich das Motiv dem Betrachter auf neue offenbart. Das klingt schon sehr pathetisch. Früher hätte man – noch pathetischer - von Epiphanie gesprochen. Jetzt stellen die Fotos das Resultat eines Dialogs dar, bei dem die organische und kristalline Natur auf die Ebene eines Subjekts gehoben wird. Darin spiegelt sich neben Empathie auch eine Demut der Künstlerin insofern, als sie die Fotos nicht mehr am Computer nachbearbeitet. Dazu passt auch ihre Aussage, dass sie sich als Beschenkte (der Natur) fühle. Diese «resonante Weltbeziehung» (Hartmut Rosa) stösst über die Soziologie hinaus gerade in der Kunst derzeit auf grosses Interesse.

Das Nebeneinander von Widmer und Luperto in der Ausstellung bildet einen Spannungsbogen, den es aber zu differenzieren gilt. Während im «Thurauen»-Triptychon die Fotografien sehr nahe bei einer naturalistischen Sicht sind, ist die Abstraktion im Engadin-Zyklus sehr weit fortgeschritten, bis in Richtung der Grenze zu einer abstrakten und gestischen Malerei. Diese malerische Dimension hat Widmer seinen Strichzeichnungen radikal ausgetrieben. Beim «Thurauen»-Triptychon, das mich an die impressionistische Malerei erinnert, habe ich mich sogar zur Aussage verstiegen, dass sich Oskar Reinhart allenfalls mit der Fotografie (Lupertos) hätte versöhnen können, wären ihm die Thurauen unter die Augen gekommen. Ist das reine Retrospekulation, so ist der Hinweis auf die Drucktechnik und das spezifische Papier sowie die damit verbundenen Experimente wesentlich, um überhaupt die malerischen Effekte dieser Fotos verstehen zu können. All diese Aspekte sind Ausdruck eines vielversprechenden Potenzials.

### **Kaspar Toggenburger**

Sicherlich hat Kaspar Toggenburgers Name auf der Liste der Aussenseiter am meisten verwundert, zumal er in der Schweiz und Deutschland u.a. durch den renommierten Museumsmann Reinhard Spieler gefördert wurde. Doch sein Fall zeigt exemplarisch, wie ein ideologisch verändertes Umfeld dazu führt, dass man in der hiesigen Kunstszene zur Marginalie wird. Und dies, obwohl Toggenburger aktuellste Themen wie Gewalt, Machtbeziehungen und Geschlechterrollen seit längerem in seiner Malerei aufgegriffen hat. Doch das interessiert die Kuratoren und Kuratorinnen der Dezember- und der Fokus-Ausstellung nicht im Geringsten. Zum temporären



Verhängnis wird Toggenburger zudem, dass er die Sensibilität und Sensitivität der Betrachter und Betrachterinnen nicht schont, sondern eher brüskiert und provoziert. Die Exponenten im Kunstbetrieb müssen die Skalen der gesellschaftlich neu codierten Empfindlichkeit und Rücksichtnahme in ihre Strategien einbeziehen – und da wird ein Bild wie «Die Trauer des Königs» (Salomé) zu einem nicht nur kommerziellen, sondern auch gesellschaftlichen Risiko. Dies gehen wir im White Cube mit grösster Freude ein, besonders eingedenk der Gewaltdarstellung bei Caravaggio, Rubens und Delacroix, die meines Wissens in den entsprechenden Museen (noch) nicht hinter Vorhängen verschwunden sind.

«Trauer des Königs» hält verschiedene Szene in einem expressiv gemalten Panoramabild fest. Links stemmt Salomé den Kopf des Johannes wie eine Trophäe des Triumphs in die Höhe, in der Mitte, jedoch in den Hintergrund gerückt, erkennt man den Herodes mit schlaffem Glied, während rechts im Bild die nackte Salomé ihren Tanz aufführt und dabei provokativ ihre Körperlichkeit und Geschlechtlichkeit zelebriert und exponiert: kraftvoll, schamlos und triumphierend. Diese Salomé Darstellung und Interpretation weicht wesentlich von den bildnerischen Konventionen ab: am auffälligsten, wie der Triumph über die Melancholie obsiegt und die Frau über den Mann triumphiert, wie die Hässlichkeit der Salome, die an die Mannsfrauen von Michelangelo erinnert, zum Gegenpart der Schönheit stilisiert wird, und wie der Maler als Mann ein Casting wagt, das die männliche Rolle mit einem Schwächling besetzt. Da werden gesellschaftlich und historisch fixierte Beziehungshierarchien in einer dramatischen Umkehrung entsorgt. Weniger vordergründig sichtbar ist aber die mit dem Triumph der Salomé verbundene Absage an den Terror der Moral, die durch Johannes verkörpert wird.

Im interpretatorischen Rückgriff auf ein biblisches Motiv hat Toggenburger seine eigene unkonventionelle Bildrhetorik entwickelt. Dass diese formal auf einer Découpage von Matisse basiert, überrascht dann doch, erklärt sich indes mit Toggenburgers neuer Empfänglichkeit für die Farbwelt des Franzosen. Trotz kompositorischer Parallelen bleibt aber nicht nur ein formaler Spannungsbogen erhalten, besonders inhaltlich liegen Welten zwischen Toggenburger und Matisse. Bei aller Komplexität scheint ein Punkt klar: Würde Toggenburger sein Bild als Video in einer Installation dramatisieren, würde er augenblicklich die Aufmerksamkeit der Mainstream-Kuratoren und Kuratorinnen gewinnen. Dann aber wäre er kaum in

dieser Ausstellung vertreten, und kämen wir nicht in den Genuss seines expressiv-barocken Bildes in barocker Höhe.

### **Simone Monstein**

Getrennt und dennoch zusammen auf einer Wand, die Kombination von Toggenburgers «Salomé» und dem Doppelbild «Contes d'une autre vie» von Simone Monstein bereitet den Freunden der Malerei ein packendes Erlebnis, das sich wohl nicht so rasch anderswo wiederholen wird. Der Titel deutet es an: das Bild bezieht sich auf andere Welt, präziser: auf einen Sehnsuchtsort, auf ein Arkadien. Und weil Toggenburger sich bei seiner Bildkomposition bei Matisse bediente, erlaube ich mir, Monsteins Bild mit einem Titel von Matisse zu überschreiben: «Luxe, calme et volupté» (1904). Das Schlüsselwerk des Fauvismus ist ebenfalls ein arkadischer Traum. Und darum könnten die Worte «Reichtum», «Ruhe» und «Sinnlichkeit» ebenfalls über dem Monstein-Bild stehen und seine Ausstrahlung genau erfassen. Aber da hört denn auch schon die Gemeinsamkeiten auf. Denn bei Monstein fehlen die Menschen, und sie ist die einzige Malerin, die ich kenne, der es gelungen ist, die impressionistische Pinselschrift auf das Grossformat zu übertragen. Das ist formal ein entscheidender Schritt weg von den lichterfüllten Sommerszenen, die als intime Formate in den verschiedensten Museen, auch hier in Winterthur, die Besucher beglücken.

Auch im White Cube darf man sich als der Beglückte fühlen, wenngleich vor einer grossen Doppelleinwand ohne Rahmen. Das sind zwei Randbedingungen, die das Verhältnis zwischen Bild und Betrachter massgeblich verändern. Es wird suggeriert, als könnte man direkt in die Situation mit dem langen Tisch und dem schattenspendenden Laubwerk eintauchen. Die Szene in Lebensgrösse und ohne Rahmen erweitert den Ausstrahlungsradius beträchtlich. Wer in seinem Bann steht, spürt, wie nicht nur das Auge, sondern der ganze Körper in dem illusionistischen Raum aufgehen möchte.

Natürlich ist das verführerische Angebot nur Täuschung und naivster Eskapismus. Darum stimmt auch das formale malerische Nirwana in der oberen Ecke rechts, wo die Künstlerin auf der Fläche weiterträumt, dabei auch die Sprayfarbe einsetzt und im Mal- und Sprayakt träumend sich selbst zu verlieren scheint –aber in einer wunderschönen Bildpointe wieder findet: im träumenden Hund in der unteren linken Ecke.

An diesem virtuellen Ort angekommen, wird die Differenz zur rationalen Konzeptmalerei deutlich. Aber ebenso klar wird, dass im Traum von Arkadien die Kritik an den bestehenden Verhältnissen aufscheint. Und vielleicht dämmert es sogar, dass die Utopie eines besseren Lebens gegen die überwältigende Realität im Bild umzusetzen gar keine so einfache Aufgabe ist. Darum kommt dieser menschenleeren Sommeridylle innerhalb der Ausstellung, die sonst voller Zweifel ist, eine unschätzbare Bedeutung zu – nicht zuletzt als direkte Gegenposition zur Hölle der Salomé. Und über diese Ausstellung hinaus: Monsteins zeitgenössischer subtiler Umgang mit dem Impressionismus wird ausgerechnet dort ignoriert, wo dessen Vertreter als Aushängeschilder für die hiesigen Museen dienen. Monstein neben Monet – was für eine Affiche, war für ein Versprechen!

### **Theo Hurter**

Theo Hurter passt als Künstler und Mensch in den Kreis der Aussenseiter und Aussenseiterinnen. Allein schon örtlich. Lange Zeit wohnte er mit seiner Familie im Weinland, bis er jüngst wieder in Seen, wo er aufwuchs, wieder heimisch wurde. In der Provinz geht man leicht vergessen. Doch Hurter machte sich dort einen Namen als Verleger und Kunstdrucker, der auch an Kunstmessen eingeladen wurde. Aber Hurters Wirken in der Kunstszene habe ich nie begriffen. In jungen Jahren war er ein Shooting Star, der schon sehr früh zusammen mit Theo Spinnler in der Kunsthalle ein prominentes Schaufenster erhielt. Er hatte auch an Orten ausserhalb Winterthurs Auftritte, wo avancierte Kunst wie Installationen zu sehen waren. Doch anders als sein Vater, Werner Hurter, minimierte Theo seine Ambitionen. Oder vielleicht präziser: Er ist ein Spieler, der gelegentlich einen Einsatz wagt, aber nicht immer auf dem gleichen Feld. Verschiedene Künstler haben daraus eine Karriere gemacht. Es sind solche, die Kunst als Experimentierfeld betrachten. Hurter machte keine Karriere, aber er liebt es, zu experimentieren.

Das zeigt sich sehr eindrücklich in seinen Computerzeichnungen, die er auf seinem Tablet mit Hilfe eines Zeichnungsprogrammes entwickelt hat. Als ich ihn wegen einer Teilnahme in unserer Ausstellung anfragte, dachte ich eigentlich an Collagen, Kohlezeichnungen oder Poems. Ich brauchte einen Moment Zeit. Denn die Sinnlichkeit eines handgemachten Unikats und eines Prints unterscheidet sich. Der Print war für mich das Antiprogramm zur Unmittelbarkeit von Strich und Geste. Doch dann reizte auch mich das Neue. Besonders noch, als Hurter seine Verkaufsstrategie schilderte. Man erwirbt eine digitale Datei und legt den Preis selbst fest. Wir fixierten

schliesslich einen Minimumpreis von fünfzig Franken. Der Entscheid, die Zahl der kopierbaren Dateien nicht zu limitieren, widerspricht jeder kommerziellen Strategie und den Gesetzen des Marktes. Verknappung der Ware steigert den Preis, Fluten des Marktes lässt den Wert fallen. Mit Hurters Anti-Kunstmarkt Position verbindet sich der Wunsch, Kunst leicht zugänglich zu machen und zu popularisieren. Das tönt nach 68-er Idealismus. Ist es auch, insbesondere wenn man seine unendlich vielfach kopierbaren Datensets mit den Non Fungible Tokens (NFT) vergleicht. Diese haben den Status von digitalen Unikaten oder Originalen, die dank der Blockchain-Technologie als digitales Eigentum handelbar sind und als Kryptokunst erstaunliche Preise erzielen.

Am Rande berührt das kopierbare und drucktaugliche Kunstwerk von Theo Hurter den Diskurs um die Aura, die gemäss Walter Benjamin nur am Original erfahrbar ist. Freilich gibt es bei Hurter keine Reproduktion eines Originals, denn jeder Print ist ein Original. Dieser Gedanke müsste in seiner Konsequenz weiterverfolgt werden. Doch in der Vorwegnahme einer Diskussion, erlebt der Käufer keinen Verlust an Aura, wenn er bei sich zu Hause einen Print von Hurter aufhängt, obwohl theoretisch der identische Print in Tausenden von Räumen hängen könnte. Diese Form von multipler Originalität wird in dieser Ausstellung erstmals zur Debatte gestellt.

Ein bisschen zu Unrecht war der Fokus bisher auf den digitalen Möglichkeiten, während die gedruckten Grossformate in der Ausstellung wie eine Nebensache behandelt wurden. Sie entstanden vor und zu Beginn des Ukrainekrieges und haben in ihrer apokalyptischen Erscheinung etwas Prophetisches. Die Kritzeleien, die sich zu Knäulen verdichten und als feines unregelmässiges lineares Netz über die Fläche ziehen, bestimmen den Eindruck. Sie werden überlagert durch räumliche Schichtungen, die das Zeichnungsprogramm als zusätzliche Funktionen offeriert. Die Illusion von Raumtiefe hat grossen Anteil an der beklemmenden Atmosphäre und der Vorstellung von einer Trümmerlandschaft. Gesteigert wird diese Vision durch das schwarzweiss Rendering, das die Wahrnehmung mit Brandschatzung und Trümmerlandschaften in Verbindung bringt. Hurter entwickelt diesen Horror auf dem kleinen Tabletcomputer. Darum sind die Prints im Grossformat selbst für ihn eine Überraschung, vor allem auch in den Unschärfezonen, die durch die Vergrösserung entstehen. Die gleiche Erfahrung macht der Käufer, der seine digitale Datei zuerst am Bildschirm betrachtet und sich dann für ein Printformat entscheidet. Weiter gedacht, wäre es durchaus möglich, auf einen Print zu verzichten und diese Dateien

auf einem grossen Monitor im Wohnzimmer abzuspielen und in einem bestimmten zeitlichen Rhythmus durch eine andere Datei aus der Serie zu ersetzen. Wo andere ein Business aus solchen Innovationen machen, hüpft der Spieler Hurter bereits auf das nächste Feld.

### **Klemens Pasoldt**

Auf Klemens Pasoldts skulpturales Werk bin ich erst vor rund zwei Jahren aufmerksam geworden, als er im Sennhof in einer alten Werkhalle an einer Gruppenausstellung beteiligt war. Endgültig Klick machte es anlässlich seiner Werkausstellung im alten Bus-Depot. In der lichten Halle war ich überwältigt von der Ausstrahlung seiner Holzskulpturen. Pasoldt studierte Geologie an der ETH. Nach einem Kunststudium in St. Gallen ist er seit über zwanzig Jahren im Kunstbereich auch als Lehrperson in Winterthur tätig.

Warum hat man sein Schaffen übersehen? Das hat wohl mit der selektiven Wahrnehmung zu tun, die nur auf bestimmte Auslöser reagiert wie: lokale Vernetztheit, Auffälligkeit, vermarktbarer Mainstream-Qualität und Ausstellungsreputation. Unbestritten sind Pasoldts Werke vor der Folie des Angesagten auffällig, jedoch in einem retrospektiven Sinne und wie aus der Zeit gefallen. Im regionalen Kontext pfleg(t)en einzig noch Werner Jans und der verstorbene Hans Bach die anspruchsvolle Holzbildhauerei.

An Pasoldts Arbeiten faszinieren mich verschiedene Facetten. Da wäre die ästhetische Dimension: Angefangen bei seinem Umgang mit den Holzstämmen, aus denen er Öffnungen und Höhlen mit wunderbar gekurvten Rändern schneidet. Weiters fällt das schwarze Laminat auf, das den geschmeidigen Körpervolumen den Charakter des Kostbaren und Geheimnisvollen verleiht. Und schliesslich – dazu passend – bewundert man die mit eingefärbten Holzklötzchen ausgekleideten Höhlen. Das ist wie das Futteral einer Schatulle. So ist den Objekten eine besondere Eleganz eigen und werden sie (von mir) als abstrakte Preziosen im Grossformat wahrgenommen. Das Ästhetische ist eigentlich der erste Appell, der aus meiner Sicht auch von den in der Ausstellung versammelten beiden Werken ausgeht. Ihre Erscheinung macht zunächst das Besondere und ihre Attraktivität aus. Dahinter steht eine ausgeprägte handwerkliche Fertigkeit im Umgang mit verschiedenen Materialien.

Die Entwicklung seiner Skulpturen ist nicht leicht zu beschreiben. Der Prozess beginnt mit Skizzen und kleineren Modellen. Dabei spielen formale Überlegungen

wie auch gedankliche und gefühlsmässige Aspekte eine Rolle. Gelingt eine Übereinstimmung oder Stimmigkeit, dann sieht Pasoldt die Plastik «gross, farbig und im entsprechenden Material vor meinem inneren Auge». Endgültig ausgeführt sind die Objekte ein Angebot an die Betrachter und Betrachterinnen. Das eröffnet Möglichkeiten der Teilhabe in Form von Empfindungen und Gedanken, die das Werk verkörpert. Polaritäten prägen das Denken Pasoldts. Zur Illustration greift er auf Vergleiche mit organisch-physischen Gegebenheiten zurück, etwa dem Funktionieren der Muskeln mit Beuger und Strecker, die erst im Zusammenspiel eine Bewegung ermöglichen. Andere Polaritäten, die Pasoldt beschäftigen, sind auf emotionalen und gesellschaftlichen Ebenen angesiedelt: Liebe – Hass, Täter – Opfer oder Gewinner – Verlierer. Diese Paare sind in einer dynamischen Beziehung verbunden, und verändern sich. Der Künstler stellt indes frei, ob man auf diese polaren Ansätze eingehen möchte, wo man sich darin positionieren will, und ob man sich überhaupt für die Arbeit interessiert.

Man sollte sich deshalb nicht durch einen polaren Titel wie «Kleopatra/Caesar – alles für den Gewinner?» in der eigenen Herangehensweise einschränken lassen. Der Künstler lädt denn auch ein, den eigenen Assoziationen zu folgen. So kommt man zu unterschiedlichen Interpretationen. Ein Beispiel: Die Hohlform (der Kleopatra) korrespondiert mit dem Konus (des Caesars); sie symbolisieren Leere und Fülle. In den Formen sieht Pasoldt indes keine sexuelle Anspielung, und in der bleibebesetzten Form erkennt er nicht eine Bombe – beides Assoziationen, die dem Betrachter spontan zugefallen sind. Der Bildhauer tendiert dagegen zu einer Lektüre der kulturellen Differenz zwischen der Pharaonin und dem römischen Kaiser – mit dem Betrachter dazwischen, der zwischen Transzendenz und Pragmatismus seinen Weg im Leben erkundet. Diese Dualität führt sogar mitten in die aktuellen Debatten über Gender, Rassismus, Kolonialismus oder Minderheitenrechte. Doch diese Diskurse sind indes weniger durch eine polare Struktur geprägt als durch Diversität der Ansätze. Aber nochmals: das Faszinosum der drei Einzelstücke erfährt man in der direkten Begegnung - in der Schönheit geformter und bearbeiteter Volumen, die den Raum körperlich und geistig erfüllen.

