

Die Fotografie zeigt einen männlichen Akt, den Künstler selbst, thronend, von einem opulenten Kunst-Blumen-Nimbus bekrönt. Über seinem Schambein befindet sich ein Spielzeugaffe, der die Hände zu einer segnenden Geste erhoben hat. Schamlippenartige, rosafarbene Stoffbahnen hinterfangen die Aktfigur. Wie der Blumennimbus lassen sie Fruchtbarkeit assoziieren.

Die Szenerie erinnert an den thronenden Christus als Weltenherrscher, den Pantokrator, der ebenfalls seine Hand zum Segensgestus hebt. Ironisch ist jedoch, dass das Tier diesen Part hier übernimmt, das lange als Symbol für den Teufel oder die Lüsternheit galt.

Belinda Boge

Die beiden Fotoarbeiten Aschkas zeigen jeweils einen männlichen Akt. Der Künstler selbst posiert auf einem mit kitschigem Goldstoff bezogenen Biedermeier-Hocker. Nimbusähnlich bekrönt in beiden Arbeiten ein prächtiger Plastik-Blumenkranz seinen Kopf. Von der Decke herabfließende Seidenstoffbahnen in zwei Rosatönen hinterfangen den Posierenden. Der Boden wird von einem orientalischen Teppich bedeckt, der sich scheinbar in den Betrachterraum fortsetzt.



So ruft die Raum- und Figurengestaltung kunsthistorische Assoziationen an frühe Christus- oder Madonnenbilder hervor, etwa an Jan van Eycks Lucca-Madonna.

Wie ein Heiliger thront der langhaarige, bärtige Mann, der damit an Jesus erinnert, in der Vorderansicht. In der Rückenansicht steht er mit einem Bein auf dem Hocker in einer Drehbewegung. Dabei wendet er dem Betrachter zugleich das Gesicht und das nackte Gesäß zu. Eine altmodische Affen-Handpuppe schwebt einmal über dem

Schambein, einmal über dem Steißbein. Fällt er auf den ersten Blick nicht gleich ins Auge, so zieht der Affe durch seine zentrale, dabei schwebende Position die Aufmerksamkeit bald auf sich. Durch seine geringe Größe und Position wirkt der Affe fast wie ein Neugeborenes. Die Handhaltung des Steiff-Tiers lässt an einen Segensgestus denken. Es ist damit Teil der Übersetzung des christlichen Bildthemas ‚Madonna mit Kind‘ in ein neues Medium.

Der Firmenname der bekannten Plüschtier-Marke „Steiff“ steht im ironischen Gegensatz zu dem darunter befindlichen, schlaffen Glied der Akt-Figur. Spielt die Fotografie zunächst auf christliche Ikonografien an, ist der Affe selbst, ebenso wie seine Position mit eindeutig sexuell konnotiert. Das Steiff-Tier breitet, dem Christuskind ähnlich, schützend seine Ärmchen über die vorgeführt entblößte Männlichkeit im einen Bild, im anderen über den Hintern Aschkas. Nutzt der Künstler sonst häufig das Medium der offenen Inszenierung, bleibt hier die Anbringung des Affen unsichtbar. Dies verleiht dem Motiv Eigenständigkeit und hebt seine Wichtigkeit hervor.

Aschka unterwirft seinen Körper der Kunst. Er ist Material und gleichzeitig Träger der bildlichen Inhalte. In seiner Nacktheit und Komposition wird er Objekt vor der Kamera, ausgestattet mit Attributen, inszeniert in einem Raum – dem Fotostudio als Bühne. Der Künstler, welcher in einer Reihe von Porträts (2010 bis 2012) ein ums andere Mal in die unterschiedlichsten Rollen schlüpft, nutzt auch hier auf seinen eigenen Körper als zentrales Bildelement. Dennoch sind Aschkas unbetitelte Arbeiten nicht als Selbstporträts zu verstehen. Bei seinen Fotografien handelt es sich vielmehr um Rollenspiele, bei denen die Künstlichkeit zum eigentlichen Konzept wird. Der Künstler, der an der Akademie der Bildenden Künste in Wien studiert, kennt die „nuda veritas“, weiß um das Erbe von österreichischen Malern wie Gustav Klimt und Egon Schiele, die sich immer wieder mit dem nackten Körper auseinandersetzen. Auch Aschka thematisiert in seinen Arbeiten häufig die Nacktheit nicht nur des eigenen menschlichen



Florian Aschka

Ohne Titel

2012

Fotografie

50 x 60 cm

Körpers und damit verbunden die Auseinandersetzung mit dem eindeutig Femininen, dem eindeutig Maskulinen und dem Spannungsfeld zwischen beiden Polen. Dabei arbeitet der Künstler häufig mit Maskierungen oder feminin konnotierten Accessoires wie Kleidern, Badeanzügen und High-Heels. Auch in „Ohne Titel“ (2012) setzt Aschka derartige Konfrontationen ein: ein maskuliner Körper, eine eindeutig männlich konnotierte Haltung: breitbeinig, raumeinnehmend und festaufgestellte Beine, auf die Knie gestützte Hände. Auch der Blick in seiner Undurchdringlichkeit wirkt männlich. Das Maskuline tritt umso deutlicher hervor, da es mit dem Femininen kontrastiert wird: einem prächtigem Blumenkranz und rosafarbenen Seidenstoffen.

Die Brillanz der Abzüge spielt bei der Inszenierung der Künstlichkeit eine wichtige Rolle. Aschka arbeitet vorwiegend mit Color-Prints, zu deren Charakteristika eine ausgeprägt intensive Farbigkeit zählt. Die „aufgedrehten“ Farben und der daraus folgende Hyperrealismus unterstreichen das Artifizielle der Inszenierung. Durch ihre leuchtende Qualität erinnern Aschkas Fotografien stark an die Beschaffenheit von Cibachrome-Abzügen. Diese wurden von Künstlern der Inszenierten Photographie in den frühen 1980er Jahren bevorzugt, etwa Jeff Walls. Auch sie verwendeten häufig Objekte, die zu Attributen werden, den Dargestellten jedoch widersprüchlich charakterisieren, wie hier den Affen oder die ausladenden, künstlichen Blumen.

Mag die starke Körperlichkeit, die Körper-Raum-Konstellation beim Betrachter zunächst den Anschein von Echtheit erwecken, führt Florian Aschka diese Glaubwürdigkeit im nächsten Augenblick ad absurdum: die Aktfigur wird betont Bühnenhaft inszeniert. Der Betrachter identifiziert die drapierten Stoffbahnen und das unnatürliche Licht als Teile eines Fotostudios. Wie der Affe oder die Blumen befestigt sind, wird in der einen Fotografie ebenso betont verschleiert, wie es in der anderen vorgeführt wird. Die Rückenansicht enthüllt die brutal wirkende Befestigung

der Blumen mit Panzerklebeband, die an Selbst-Geißelung denken lässt.



In dem den vorliegenden Arbeiten verwandten „Ohne Titel“ (2010) inszeniert sich der Künstler ebenfalls als Aktfigur. Statt eines Steiff-Affen befestigte er hier eine nackte Plastikpuppe vor seinem Oberkörper, der wieder dem Betrachter frontal zugewendet ist. Aschka greift hier auf gemalte Fotostudio-Hintergründe und Gegenstände zurück, deren Künstlichkeit und Inszeniertheit er sichtbar

lässt, obwohl die Fotografie Platz und Mittel bieten würde, sie völlig zu verschleiern. Traditionelle, christliche Bildthemen werden neu inszeniert, um über Selbstinszenierung, Echtheit, Glaubwürdigkeit, Körperkult, Anspruch und Wirklichkeit nachzudenken. Der Künstler setzt sich in Szene in seiner ganzen Körperlichkeit, er macht sich zum Affen, zum Tier, das wir alle, trotz aller Künstlichkeit, sind.

Ulrich Blanché / Laura Czichon



Florian Aschka

Ohne Titel

2012

Fotografie

50 x 60 cm

Wir sehen einen Spielzeugaffen, der auf einem String-Regal sitzt und in einen herzförmigen Standspiegel blickt. Hinter ihm befindet sich eine auffällige Tapete mit Rautenmuster, das als vaginale Form wahrgenommen werden kann, und unter ihm ein Tuch mit Apfeldruck.

Diese Motive erinnern an den Sündenfall, der Spiegel an die Selbsterkenntnis des Menschen. Die herzförmige Form des Spiegels unterstützt das Motiv der Selbstverliebtheit. Allerdings findet sich dieses Bild auch in dem Lied „See my vest“, das der kapitalistische Mr. Burns, bekannt aus „Die Simpsons“, singt, wieder. „The only thing I’m hunting for, is an outfit that looks good“ und „See my vest, made from real gorilla chest“ sind prägnante Zeilen des Liedes und können als Seitenhieb auf unsere hedonistische und konsumorientierte Gesellschaft verstanden werden.

Belinda Boge

Auf einem Stringregal mit einem braunen Brett sitzt ein kleiner brauner Spielzeugaffe und schaut in einen herzförmigen Plastikspiegel, der ihm gegenüber steht. Er sitzt auf dem Teakholzbrett auf einem Stück Stoff, welches mit Äpfeln bunt gemustert ist. Den Hintergrund bildet eine grün gemusterte Tapete.

Der Affe mit dem Spiegel ist ein gängiges Motiv der Kunstgeschichte. Zumeist gilt der Spiegel als Symbol der Eitelkeit und damit der Vergänglichkeit des Menschen. Er kann auch als Symbol für das erkennende Sehen der eigenen Person verstanden werden.

Das Erkennen der eigenen Person spielt eine große Rolle in der biblischen Szenen des Sündenfalls. Eine Verbindung hierzu und mit der weiblichen Wollust scheint plausibel, findet sich doch das Apfelmotiv auf dem Stück Stoff, auf welchem der Affe sitzt. Der Apfel als Paradiesfrucht ist das wohl gängigste Motiv für die Verführung durch die Frau. Verweise auf die weibliche Sexualität finden sich auch im Muster der Tapete, das sowohl als Diamanten aber auch als Vagina erkannt werden kann.

Eva Blanché spielt hier mit den Materialien. Regal, Affe, und Tuch sind auf eine reale Motivtapete gemalt. Für den

Spiegel wurde eine Folie verwendet, die tatsächlich spiegelt. So spiegelt sich in dem Plastik-Herz nicht der Spielzeugaffe, sondern der Betrachter selbst und muss sich, hat er die sexuell aufgeladenen Symbole des Werkes erkannt, auf sich selbst und seine eigene Eitelkeit und Wollust zurückgeworfen, zwangsläufig ertappt fühlen. Die Möglichkeit für den Betrachter sich im Werk wiederzufinden und das Gesehene auf die eigene Person zu beziehen, wird durch die Verwendung von Alltagsgegenständen, die hier zu einem Stillleben arrangiert werden, verstärkt. Die Gegenstände, die Eva Blanché für die Bildkomposition aus ihrem Umfeld nimmt, könnten aus jedem deutschen Wohnzimmer stammen, sie sind dem Rezipienten aus seiner eigenen Realität bekannt.

Der Untertitel des Gemäldes verweist auf den in der Simpsons-Episode „Two Dozen and One Greyhounds“ aus dem Jahr 1995 gesungenen Song „See my vest“, in welchem der Bösewicht Mr. Burns seine Absicht, aus Tieren Kleidung zu machen, besingt. Dieses Lied enthält eine Anspielung auf einen Affen: Mr. Burns singt „See my vest, made from real gorilla chest“.

Eva Blanchés Werk kann als Übertragung des kunsthistorischen Motivs des Sündenfalls auf unsere Konsumorientierung gesehen werden. Durch die Verwendung von vertrauten Accessoires holt sie das Motiv in das heimische Wohnzimmer.

Das Aufgreifen von Alltagsgegenständen, insbesondere von kitschigem Krimskrums, der mit mädchenhaften Klischees spielt, gehört zum Repertoire der Künstlerin. In vielen ihrer Werke schafft Eva Blanché Welten zwischen Kindsein und Erwachsenwerden, private Interieurs und pinkfarbige Pubertätsbilder. Oft malt sie auf Motivtapete bunte, überwiegend weibliche Motive. Das immer leicht ironisierende und doch liebevolle Thematisieren des weiblichen Selbstverständnisses, diesen „quietschigen Realismus“, hat sie zu ihrem Markenzeichen gemacht.

Lena Marschall



Eva Blanché
Stilleben mit Affe
(see my vest)
2012
Öl auf Tapete,
Spiegelfolie,
Leinwand
55 x 43 cm

In Rückenansicht sieht man einen Spielzeugaffen auf einem String-Regal. Er hängt mit dem rechten Arm an dem Buch *Doktor Faustus*. Der Untertitel des Werks „monkey on ones back“ ist eine englische Redewendung für eine schlechte, selbstschädigende Eigenschaft. Die Rückenansicht des eigentlich harmlosen und freundlichen Spielzeugaffen wirkt beim näheren Betrachten unnahbar, undurchsichtig und unheimlich und verstärkt den Eindruck eines „monkey on ones back“.

Belinda Boge

Auf den ersten Blick wirkt das Gemälde wie ein einfaches Stillleben. Der Betrachter sieht den Ausschnitt eines Wohnraumes, der durch überwiegend warme Farben Geborgenheit ausstrahlt.

Auf den zweiten Blick tun sich jedoch Fragen und Widersprüche auf: in keinem Regal wird nur ein einziges Buch stehen und dann vermutlich auch nicht eine Version des Faust-Motivs. Es ist Teil der Literaturgeschichte seit dem Volksbuch *Historia von D. Johann Fausten* aus dem Jahre 1587. Darin verdeutlicht der Affe als Teufelstier die Abhängigkeit Fausts von den Mächten des Bösen – er hat einen „monkey on his back“. Bis heute weckt der Affe negative Assoziationen. Diese Kontinuität hat die Künstlerin mittels der Verwendung von Retro-Elementen unterstrichen. Der Holzaffe des dänischen Designers Kay Bojesen war in den 1950er Jahren zunächst ein beliebtes Kinderspielzeug, dann ein Klassiker und Sammlerstück.

Man könnte meinen, die Künstlerin will nun mit ihrer „heimeligen“ Darstellung diese und andere althergebrachte Vorstellungen vom Affen zu Fall bringen. Aber warum steht das Buch überhaupt frei im Regal und weshalb hängt daran ein Holzaffe? Suggestierte die 1970er-Jahre-Tapete im Hintergrund mit ihren roten, rasterartig angeordneten Kreisformen zunächst eine gewisse Fülle, erscheint das Stillleben bei genauerem Hinsehen sehr reduziert. Auch die Tatsache, dass wir das Gesicht des Äffchens nicht sehen, drückt die anfangs vermutete behag-

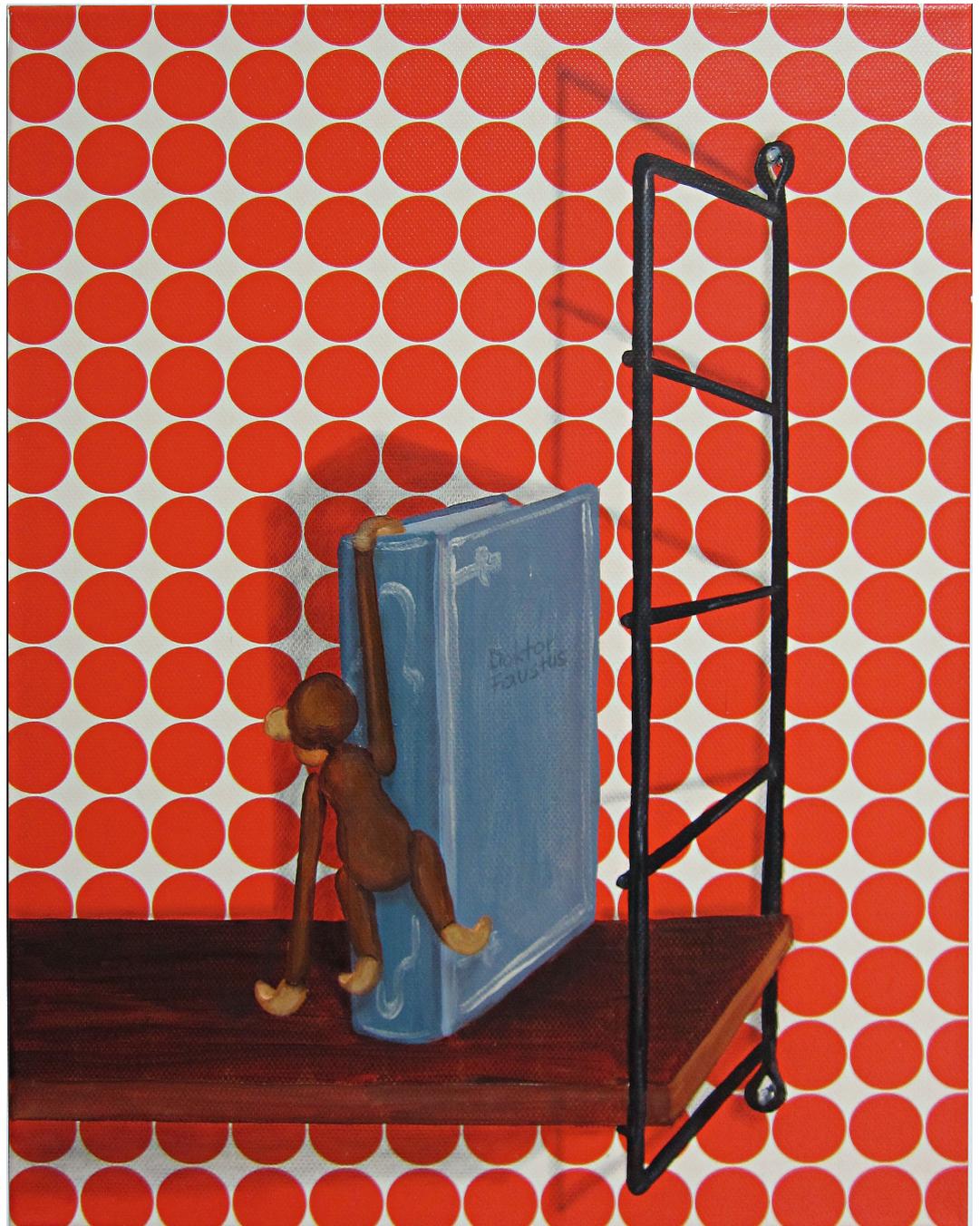
lichen Stimmung. Die Gitterhaftigkeit des String-Regals und der grauen Schattenwurf lösen ein beklemmendes Gefühl aus.

Zentral für die Komposition und Interpretation des Bildes ist das Buch, das sowohl durch seine mittige Position als auch durch seine blaugraue Farbgebung heraussticht. Die Tatsache, dass der Affe nicht am Regal selbst, sondern an *Doktor Faustus* hängt, weist auf den Konnex zwischen dem Inhalt des Buches und dem Symbolgehalt des Affen sowie den Titel des Bildes hin.

Dass der Affe am Buch hängt, versinnbildlicht einerseits, wie dominant die negativen Assoziationen mit diesem Motiv nach wie vor sind. Andererseits bedeutet es auch, dass der Affe genau jene Semantik zu Fall bringen kann. Eva Blanchés Werk spricht den Betrachter durch die Verwendung der grellen Rastertapete direkt an und lädt ihn ein, sich mit ihrem Bild auseinanderzusetzen. Dabei wird ihm aber keine Meinung aufgezwungen. Der vermeintlich neutrale Standpunkt der Künstlerin spiegelt sich im Titel des Bildes wider: es ist primär ein Stillleben mit Affe. Der Zusatz „monkey on one’s back“ verweist jedoch als Wortspiel auf dessen Symbolgehalt. Hier wiederum soll sich der Betrachter eine eigene Meinung bilden: Ist der Affe lediglich ein belastendes Ärgernis, mit dem sich die Kunst wieder und wieder auseinandersetzen muss? Oder sind wir bereits so daran gewöhnt, dem Affen negative menschliche Eigenschaften symbolisch zuzuschreiben, um uns als weiter entwickelte Wesen leichter vom Affen distanzieren zu können?

In seiner Essenz animiert „Stillleben mit Affe (monkey on one’s back)“ den Betrachter dazu, über die Beziehung zwischen Mensch und Affe nachzudenken und sich weiterhin zu fragen, warum der Affe oftmals mit negativen Eigenschaften wie Leichtgläubigkeit, Oberflächlichkeit, Eitelkeit oder Unehrlichkeit assoziiert wird, obwohl (oder gerade weil?) er der nächste Verwandte des Menschen ist.

Annett Giebelhausen



Eva Blanché

Stilleben mit Affe

(monkey on ones back)

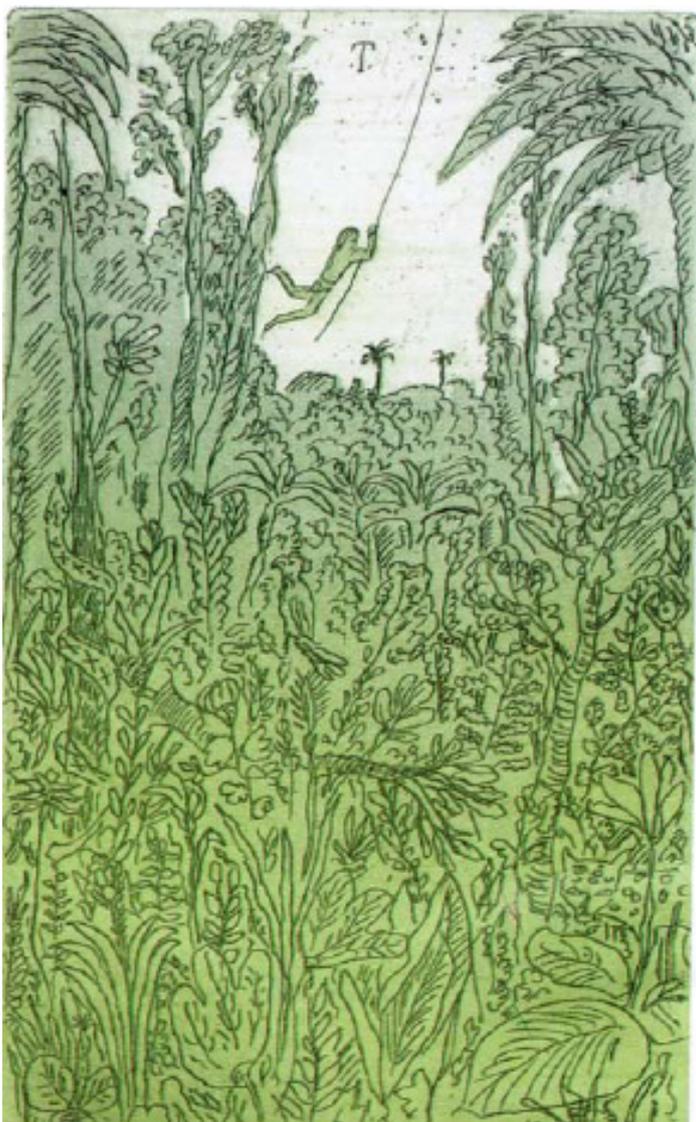
2012

Öl, Bleistift

auf Tapete,

Leinwand

55 x 43 cm



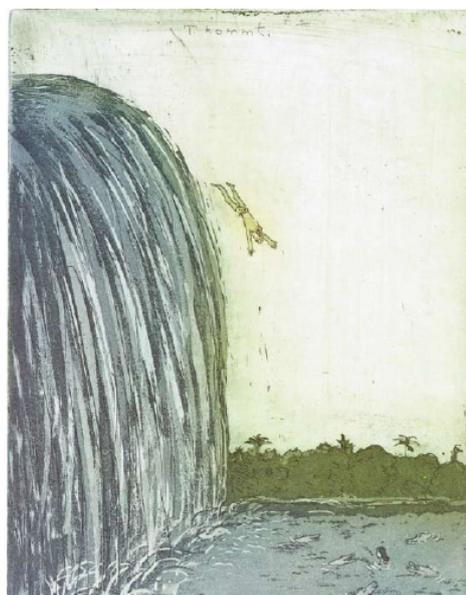
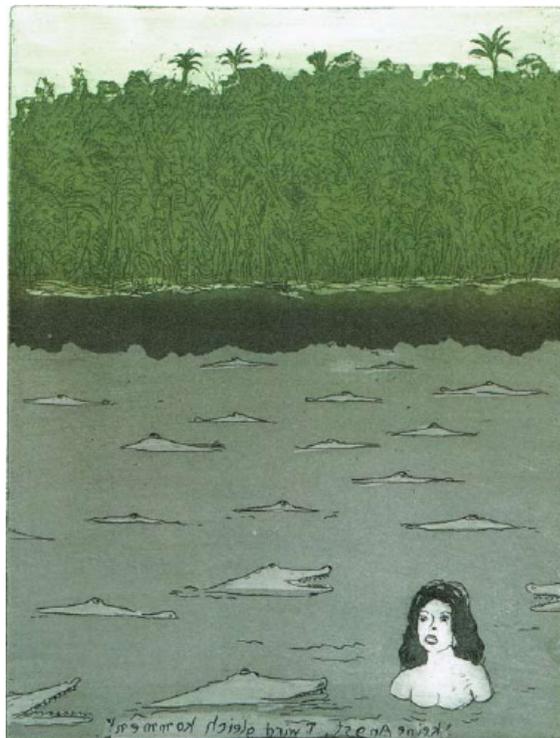
Gerd Dengler

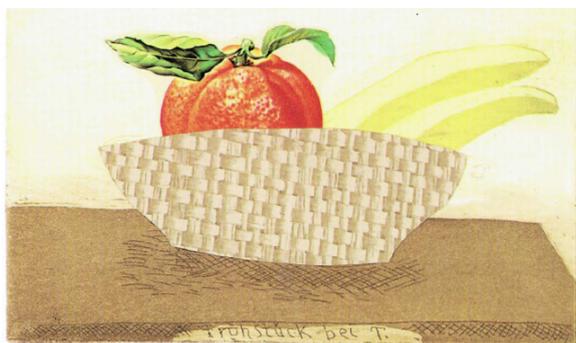
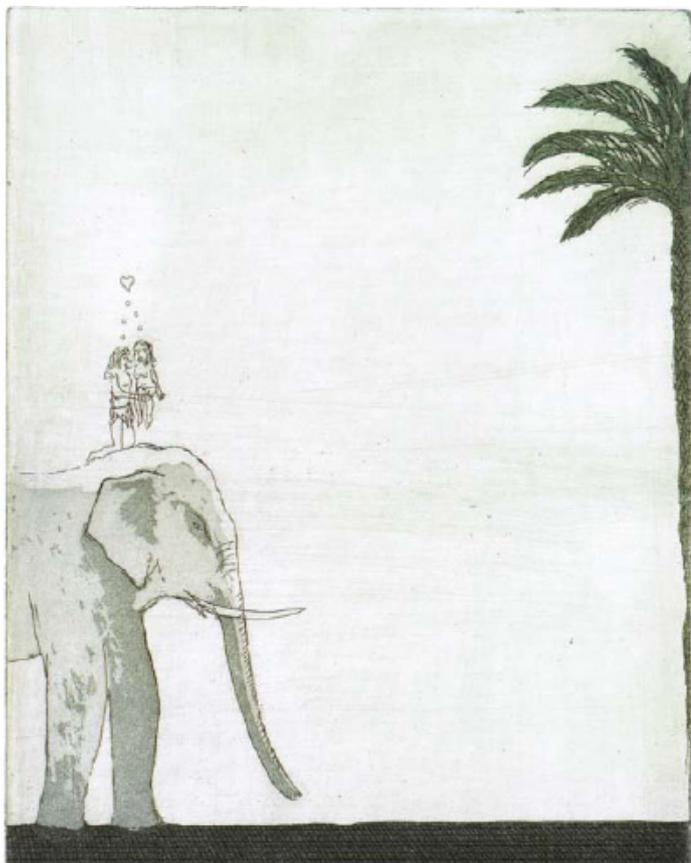
Cheetah

Episoden meiner Kindheit (short-love-story)

2012, mit 6 Aquatintdarstellungen von 1973

(anlässlich des 80. Geburtstags und Ablebens von Cheetah im Jahr 2011)





Die Schimpansendame Cheetah ist eine ergebene Freundin des von Affen aufgezogenen Tarzan und sein Sidekick in den Filmen der 1930er und 40er Jahre. 2011 starb sie im Alter von 80 Jahren.

In sechs Bildern wird die Liebesgeschichte von Tarzan und Jane aus der Sicht eben jener Cheetah erzählt. Wir sehen den Urwaldjungen Tarzan, wie er sich an einer Liane durch den Dschungel schwingt, bevor er die zivilisierte Jane in einer bedrohlichen Situation erblickt. Sie ist in einen Fluss geraten, umgeben von unzähligen Krokodilen. Tarzan rettet sie und die beiden verlieben sich.

Jane nimmt ihn daraufhin mit in ihre zivilisierte Welt und wir sehen die beiden in einer Szene, die an eine Gala-Veranstaltung erinnert. Das Bild darunter zeigt einen Obstkorb mit einer Orange und Bananen, beschriftet mit „Frühstück bei T.“ Es offenbart, dass die beiden, bedingt durch ihre unterschiedliche Herkunft, in einem Konflikt zwischen zivilisierter Welt und Dschungel stehen.

Belinda Boge

„Cheetah: Episoden aus Meiner Kindheit“ scheint auf den ersten Blick ein einfaches Kinderbuch zu sein. Mit fast naiv anmutenden Bildern und kurz gehaltenen Bildunterschriften bringt uns das Buch Episoden einer Kindheit nahe. Wir sehen Fragmente einer exotischen Welt: Ein Mann, der sich durch den Dschungel schwingt, Krokodile, die eine hilflose Frau im Wasser umzingeln. Dann die Rettung: Der Mann eilt zur Hilfe, stürzt sich einen Wasserfall hinab, sodann reiten die beiden als Paar auf einem Elefanten davon, über ihnen schwebt ein kleines Herz – wie in einem Comic. Zwei weitere Bilder zeigen uns gewohntere Szenen: Ein Affenfrühstück in knalligen Farben; schließlich ein typisches Pärchenbild, wie wir es aus Illustrierten kennen, allerdings in Schwarzweiß.

Die in dem Buch enthaltenen Radierungen stammen ursprünglich aus dem Jahre 1973 und erschienen 1985 in Form eines Hefts mit dem Titel „Tarzan in Aquatinta“. 2011 schrieb Dengler einen neuen Begleittext, eine fiktive Autobiographie aus Sicht des Filmaffens Cheetah, der auch in Denglers Dschungelbild (siehe dort) eine wichtige Rolle spielt. Cheetah ist eine zentrale Figur in W. S. Van Dykes Film „Tarzan the Ape Man“ von 1932, ein Schimpanse, der beste Freund und Begleiter Tarzans.

Im Text von „Episoden aus Meiner Kindheit“ erzählt Cheetah von seinem Leben als berühmter Affe und Künstler, der für sich beansprucht, der Urheber der Tarzan-Radierungen zu sein. Diese lassen sich bei näherer Betrachtung als Kommentar in Form eines typischen Filmwerkzeugs lesen: Die Dschungelbilder scheinen ein Ausschnitt des Storyboards zum Tarzan-Film zu sein, eine Art Planungskomik, der den Beteiligten des Films einen Eindruck von der visuellen Gestaltung der Szene verschafft.

Die Bildreihe kann auch als ein künstlerischer Essay über den identitätsstiftenden Einfluss der Traumfabrik Hollywood gelesen werden. Der Schimpanse Cheetah kann nicht zwischen Realität und Fantasie unterscheiden. Seine Erinnerungen haben die Form eines Storyboards, eines

fiktiven Narrativs, das (eigentlich) nur in der Filmgeschichte existiert.



Darüber hinaus sind die Filmschauspieler in dem Schwarzweißbild für ihn „Pupu und Mumu“ geworden. Johnny Weißmüller und Maureen O’Sullivan posieren in Abendgarderobe für die Paparazzi, wie auf einer typischen Premierenfeier. Das Filmpaar, das es so in Wahrheit

gar nicht gibt, wird hier, im „Fotoalbum“, als echtes Paar erinnert, ganz wie die Boulevardpresse uns konstant mit scheinbar relevanten Beziehungsgeschichten von Hollywoodstars einen nicht unwichtigen Teil unserer „Erinnerungen“ liefert. Popkulturelle Berichterstattung erfüllt hier das Bedürfnis Cheetahs nach einer Familie. Die Grenzen zwischen Affenrealität und Film verschwimmen. Offensichtlich glaubt Cheetah wie das Hollywoodpublikum an die Illusion einer glücklichen Familie von Affen und Menschen – mit happy end, wie wir als Bildunterschrift lesen können.

Im Begleittext von 2012 findet sich eine Mischung aus persönlicher Retrospektive des Filmaffens und einer kunstgeschichtlichen Revision des Affentopos. Dengler nimmt die Realitätsmaschine der Popkultur mit seinem ironischen Affenblick aufs Korn und erweitert diese Interpretationsebene noch um einen zweiten Kommentar. Aus Sicht Cheetahs wird mit satirischem Unterton ein Großteil

der europäischen Malerei abgekanzelt und als minderwertige Kunst verrissen, die der Affenkunst Cheetahs weit unterlegen sei. In ihrer kindlich-naiven Optik wirken die Dschungelbilder von Dengler/Cheetah letztlich ehrlicher und authentischer als (über-)inszenierte Hollywood-Filmstills.

Und doch erkennen wir sowohl die Dschungelsequenz als auch das Pärchenbild aufgrund unserer Sehgewohnheiten sofort und dekodieren quasi automatisch ihre Bedeutung. Erst das bunte Frühstücksbild durchbricht den Horizont des Erwartbaren und eröffnet eine verstörende Privatheit. Eine Orange und zwei Bananen, „fotografiert“ aus der Perspektive Cheetahs. Ein Bild, das nur Cheetah ganz verstehen kann.

Andreas Meves / Hannah Stamler

Die Assemblage stellt einen wilden Urwald dar, in dem man unten links die Schimpansendame Cheetah, ein wiederkehrendes Bildelement Denglers, und rechts oben auf einem Ast Tarzan entdeckt. In diesem Werk scheint eine gewisse Distanz zwischen den Freunden zu liegen, da sie von dem dichten Dschungel getrennt werden. Entfernt sich Tarzan, trotz seiner Erziehung durch Affen vom Urwald, um in die zivilisierte Welt zu streben?

Belinda Boge

In einem Glaskasten sind Kunstblätter und -blumen zu einer künstlich anmutenden Dschungelszene zusammengesetzt. Sehr klein und an den wenig prominenten Ecken des Werkes sind darin zwei Plastikfiguren platziert. Ihre Identität verrät uns der Titel „Dschungelbild (Tarzan & Cheetah)“: Tarzan, der Affenmensch, und Cheetah, der Schimpanse, deren Freundschaft im 20. Jahrhundert allgemein bekannt geworden ist.

In Gerd Denglers Assemblage erscheinen die beiden jedoch keineswegs als Gefährten, sie sind vielmehr – zumindest was die Räumlichkeit angeht – weitestmöglich voneinander entfernt, Cheetah am linken unteren Rand, Tarzan am rechten oberen. Der Schimpanse guckt aus dem dunklen Unterholz hervor, während Tarzan ganz oben im Himmel auf einem feinen Ast thront. Zwischen ihnen erstreckt sich der „Dschungel“ in der Gestalt übergroßer Pflanzenelemente, die den meisten Raum des Werkes einnehmen und neben denen die beiden Freunde winzig klein und fast ein wenig verloren wirken. Noch dazu erscheint der berühmte Dschungelmensch viel kleiner als Cheetah, was den Eindruck vermittelt, als sei er sehr weit von ihm entfernt. Dadurch nähert sich der Betrachter der Perspektive des Affen an, aus der er auf den entrückten Tarzan schaut. Ein Kommentar zur dramatischen Entfremdung von Mensch und Tier? Das Dschungelbild als Parabel einer gescheiterten Freundschaft?

Nun ist das Dschungelbild (Tarzan & Cheetah) kein Bild im Sinne eines Gemäldes oder einer Fotografie, sondern

es ist ein „Objektkasten“. Der Titel suggeriert, es handle sich um ein Gemälde, obwohl es in Wahrheit „Plastikzeug und etwas Malerei“ ist, wie es der Künstler bei der Materialangabe (oder ist es der Untertitel?) selbst noch lapidar hinzufügt. Doch nicht nur der Titel und die Hängung an der Wand spielen mit der Suggestion eines Gemäldes, die Komposition des Werks selbst vermittelt den Eindruck einer Landschaft, nur eben nicht mit Farben gestaltet, sondern mit Kunstblumen und -blättern aus Plastik. Der Objektkasten ahmt das Gemälde nach, genau wie der malende Künstler die Natur. Doch was bleibt von der Natur übrig, wenn sie abgemalt, nachgeäfft wird? Am Ende doch nur leblose Ästhetik, doch nur Plastik?

Auch Tarzan und Cheetah als die einzigen beiden Vertreter der Fauna in dem Werk sind Plastikfiguren. In ihrer offensichtlichen Künstlichkeit wirken sie starr und lieblos geformt. Sie sind, was sie sind: etwas albernes, „billiges“ Plastikspielzeug. Und wie jedem industriell hergestellten Plastikspielzeug (ganz in der Tradition der Ready-mades) fehlt es ihnen an Ausdruckskraft und sorgfältiger Ausarbeitung, wodurch ihnen jedwede Natürlichkeit und damit jede Glaubwürdigkeit abhandenkommt. Sie bleiben ganz in ihrer industriell gefertigten Materialität, sie bleiben (Kunst-)Produkt. Analog dazu ist auch der „echte“ Cheetah ein solches Kunstprodukt in jenem betont unnatürlichen Sinne, ist er doch eine ureigene Erfindung Hollywoods. Die Bücher vom Tarzan-Erfinder Edgar Rice Burroughs kennen keinen Affen mit diesem Namen. Erst der Hollywood-Spielfilm „Tarzan, der Affenmensch“ aus dem Jahre 1932 mit Johnny Weissmuller in der Hauptrolle führte die Figur in die Geschichte ein und machte Cheetah, den besten Freund Tarzans, zum Kult. Diese Freundschaft entpuppt sich also als kitschige Illusion, heraufbeschworen von der Filmindustrie Hollywoods, um die naiven Versöhnlichkeitsbedürfnisse der Konsumenten zu befriedigen. So unecht wie das Material, so unecht ist auch die rührselige Freundschaft zwischen Tarzan und Cheetah. Cheetah ist, so scheint Dengler mit ironischem

Unterton sagen zu wollen, eine bemitleidenswerte Staf-fagefigur, eine Attrappe im Unterholz eines künstlichen, geschönten Dschungels irgendeines Filmsets, der nach Tarzan Ausschau hält und den Betrachter dabei im ange-deuteten Fragegestus der umgedrehten Handflächen zu fragen scheint, was er, Cheetah, hier eigentlich zu suchen habe und womit er es verdient habe, so schonungslos ausgebeutet zu werden.

Tim Schmidt



Gerd Dengler

Dschungelbild
(Tarzan & Cheetah)

1972

Objektkasten

(Plastikzeug und etwas Malerei)

60 x 30 x 5 cm

Der Affe als Maler wurde verstärkt ab dem 17. Jahrhundert dargestellt, da gedankenloses Nachäffen der Natur durch schlechte Maler kritisch gesehen wurde. Man persiflierte diese Künstler mit dem Motiv des Maleraffen, da der Affe schon seit der Antike als Nachahmer des Menschen gesehen wurde.

In Denglers Werk erscheint er als adrett gekleideter Künstler mit Pfeife, der einen Frauenakt malt. Ein menschlicher Maler scheint diese intime Runde zu stören, da die Augenpaare beider Personen auf ihm ruhen. Im Hintergrund der Gruppe und im Titel erwähnt, erkennt man ein Atomkraftwerk. Solche Kraftwerke werden mit der Zerstörung unserer Umwelt assoziiert und lassen die gedankenlose Nachäffung der Natur durch schlechte Künstleraffen ironisch überflüssig wirken.

Belinda Boge

Dengler entwirft in der Bleistiftzeichnung „Maler, Modell und Affe als Maler vor AKW“ einen kreisförmigen Raum, der von einer Rundbank und einer Glaswand umfungen wird. Durch die Scheibe eröffnet sich dem Betrachter der Blick auf eine weitläufige Landschaft, an deren Horizont schemenhaft ein Atomkraftwerk erkennbar ist. Drei zentrale Deckenlampen beleuchten den Innenraum und lassen die Bildfiguren und -objekte starke Schatten werfen. Die Hauptszene bilden ein Maler mit Affenkopf sowie sein ihm gegenüber sitzendes Aktmodell. Der Affenmaler trägt einen Anzug mit Krawatte, einen Schlapphut und raucht Pfeife – auf diese Weise inszeniert Dengler sich auch oft selbst. Mit der Rechten ist er im Begriff, die Leinwand zu bemalen, während er sich mit seiner Linken in den Schritt fasst. Geht man zunächst davon aus, dass sich seine Aufmerksamkeit auf das Modell richtet, so ist man durch seinen Blick irritiert, der vom vermeintlichen Modell weg und zur dritten Bildfigur hinleitet. Es bleibt unklar, ob er das Modell, diese Person oder gar beide auf der Leinwand abbildet. Die dritte Bildfigur tritt über eine Schwelle von rechts in das Bildfeld ein und hält in der linken Hand einen Pinsel. Sie scheint einerseits dem Affen sein Malwerkzeug reichen zu wollen, andererseits bleibt

sie durch ihren ungewöhnlichen Schattenwurf, der von einer Lichtquelle, die rechts oberhalb des Bildfeldes liegen muss, seltsam entrückt.

Eine mögliche Erklärung für die Inkonsistenz des Schattenwurfes wäre, dass Dengler hier ein Bild im Bild darstellt. Die rechte Bildfigur wäre somit nicht mehr der pinseltragende Assistent des Maleraffens, sondern selbst ein Maler, der ein Bild bearbeitet, dessen Sujet ein Modell, ein Maler als Affe und ein Atomkraftwerk ist. Eine Lesart, welche die Figur als Assistenten des Malers in den Bildraum mit aufnimmt, bleibt dennoch zulässig.

Der Maler vor dem Bild und sein tierischer Kollege bilden in beiden Fällen eine Einheit. Der Maler außerhalb des Bildes reflektiert auf das Malerdasein, wobei ihm der Affe als Alter Ego dienen kann. Fasst man den Maler in seiner Funktion als Bildfigur auf, schenkt ihm der Affenmaler seine Aufmerksamkeit und macht ihn womöglich zu seinem Bildobjekt. In beiden Fällen besteht eine wechselseitige Beziehung zwischen Maler und Affenmaler, die sich gegenseitig als Inspirationsquelle dienen.

Beide Zeichnungen Denglers thematisieren den künstlerischen Schaffensprozess. Im ersten Falle wird die schöpferische Kraft des Affen von der Betrachtung des eigenen Werkes angestoßen. Im zweiten Fall macht die Zeichnung das Malersein zum Sujet, das durch den Affen in der Rolle des Alter Ego des Malers näher bestimmt wird.

Neben der Bezugnahme auf den künstlerischen Schaffensprozess muss auch das Atomkraftwerk als Leitmotiv der beiden Zeichnungen thematisiert werden. Beide Werke stammen aus der gleichen Serie aus dem Jahr 1989. Drei Jahre nach der Atomkatastrophe im ukrainischen Tschernobyl schafft Dengler hier also einen Bezug zur Gegenwart. In beiden Werken wirft das AKW im Hintergrund Fragen an die künstlerische Moral auf. Wie kann der Künstler sich in seinem Atelier an seiner Kunst erregen, wie kann er künstlerisch masturbieren, während die Welt Gefahr läuft, aufgrund der gefährlichen Atomenergie zugrunde zu gehen?

**Gerd Dengler**

Maler, Modell und Affe
als Maler vor AKW

1989

Bleistiftzeichnung auf
250 g/m² Offsetpapier

124 x 88 cm

Eine Zeichnung aus der Reihe
„Maler & Modell,
100 Bleistiftzeichnungen“

Die Zeichnung zeigt einen hellen, lichtdurchfluteten Raum, der durch eine große gezeichnete Leinwand in zwei Hälften unterteilt wird.

In der rechten Hälfte sieht man den im Titel erwähnten geilen Affenmaler, ein Motiv, das für die gedankenlose Nachahmung der Natur steht. Darüber hinaus gilt der Affe an sich seit langem als Nachhänger des Menschen und repräsentiert dessen Dummheit und lüsterne Seite, hier ausgedrückt durch das erigierte Glied.

Die linke Ebene zeigt drei weibliche Akte auf einer Treppe, die eingerahmt werden von einem Spiegel, einem Kreuz und der Leinwand. Diese Objekte könnten auf den Sündenfall und die Selbsterkenntnis des Menschen hindeuten. Auch der Affe wurde bis zur Neuzeit oft mit dem Sündenfall verbunden.

Wiederkehrende Motive in beiden Zeichnungen sind der Kühlturm eines Atomkraftwerks, die Teilung des Bildraumes durch eine Leinwand und der Aktmaler in Gestalt eines Affen.

Belinda Boge

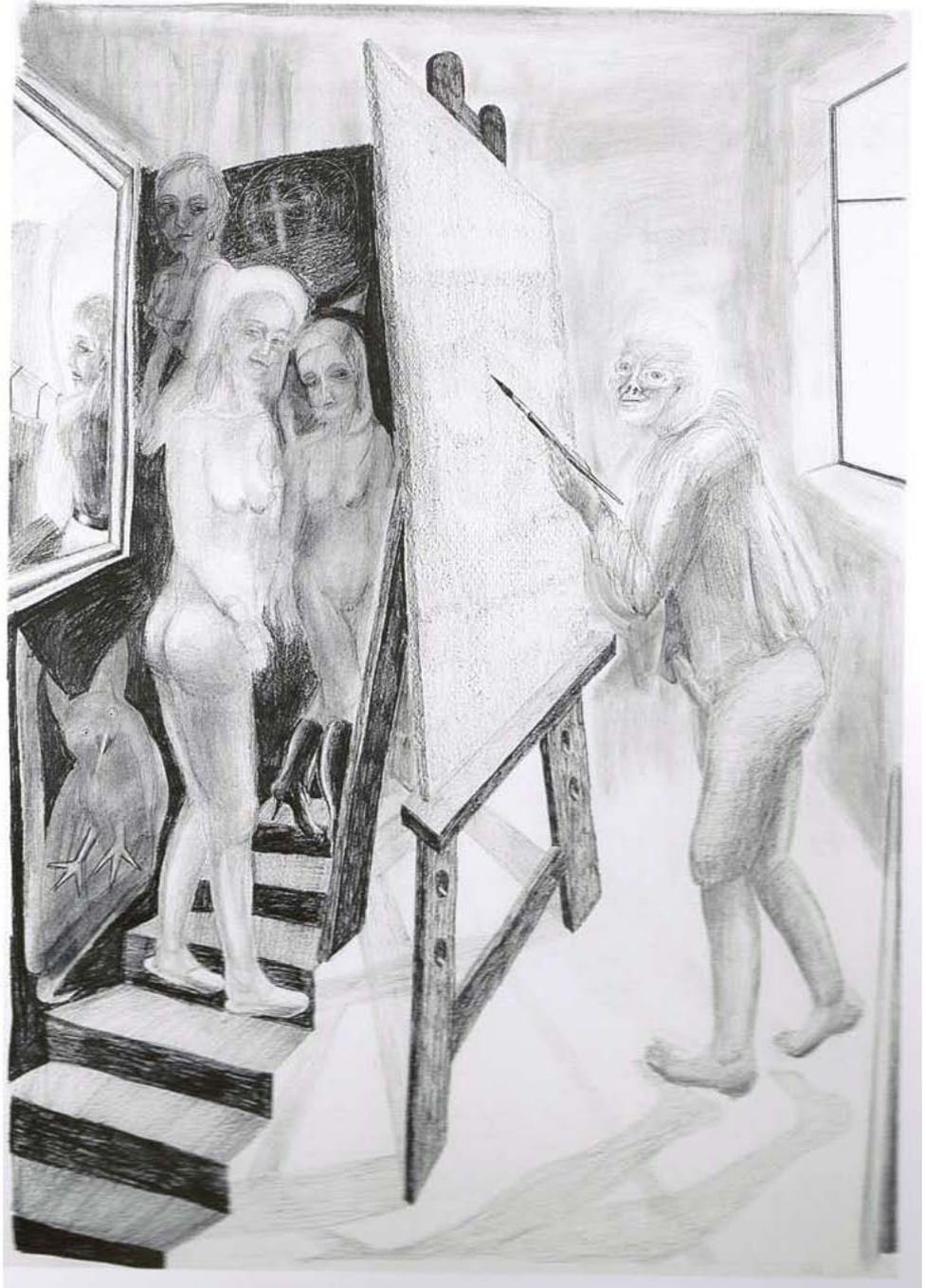
In der Zeichnung „Modelle mit geilem Affenmaler“ eröffnet sich dem Betrachter eine Atelierszene. In der Mitte wird der Bildraum durch eine überdimensionierte Leinwand auf einer Staffelei halbiert. Die rechte Bildhälfte wird von einem Mischwesen aus Mensch und Affe, das auf die Leinwand zu malen scheint, eingenommen. Dem Affenmaler gegenüber sind auf der anderen Seite der Leinwand drei weibliche Aktmodelle zu sehen, die auf einer Treppe posieren. Die drei Figuren werden von zwei Bildern und einem weißen Kreuz auf schwarzem Grund hinterfangen. Die Bilder im Hintergrund zeigen einen Vogel und eine Person, die eine Mauer mit Stacheldraht, hinter der ein Atomkraftwerk zu erahnen ist, betrachtet.

Der Künstler ist mit erigiertem Penis dargestellt, in dessen Verlängerung der Arm und der Pinsel, den er führt,

stehen. Mit der rechten Hand masturbiert er. Auffällig ist, dass der Maler die Modelle nicht anschaut; sein Blick wird durch die Leinwand verstellt. Auffällig ist, dass die Leinwand leer ist.

Die Geilheit des Affenmalers scheint nicht auf Modelle oder Gegenstände, sondern auf sein eigenes Schaffen, seine Kunst gerichtet. Gleichzeitig scheint seine Geilheit Antriebskraft für sein künstlerisches Schaffen zu sein. Durch die Einheit von Penis und Pinsel wird visualisiert, dass die Kreativität des Affenmalers seiner Libido entspringt.

Lena Marschall / Annabel Ruckdeschel



Gerd Dengler

Modelle mit geilem Affenmaler
1989

Bleistiftzeichnung auf
250 g/m² Offsetpapier
124 x 88 cm

Eine Zeichnung aus der Reihe
„Maler & Modell,
100 Bleistiftzeichnungen“

In einem sterilen Raum mit weißen Wänden und hellem Boden sitzen Homo sapiens und Primat. Die nüchterne Atmosphäre des Raumes betont den Studiencharakter der Situation, bei dem die Aufgabenverteilung neu ausfällt: Der Gorilla bearbeitet den komplizierten Zauberwürfel, der Mensch schiebt einfache bunte Plastikteile auf dem Tisch herum. Für die Probandin bleibt der Gorilla unsichtbar, für uns Zuschauer werden Mensch und Gorilla zum beobachteten Objekt. Oder vertreibt sich der Gorilla die Langeweile beim Aufsichtführen?

In die Rollen schlüpfen die Künstlerin Larissa Kopp und Bertram List, die in Anlehnung an ein Experiment der Harvard University agieren und dies in monotoner Geräuschkulisse einbetten. Zuletzt befindet sich der Mensch, nicht das Tier, im Stillstand. Versagt der Mensch als Objekt der Wissenschaft? Und wer stellt die Ansprüche?

Selina Termath

Zu Beginn des Videos sieht man eine Frau hinter einem weißen Tisch sitzen, in einem kleinen Raum ohne Fenster und Türen, der weiß gestrichen ist. In der hinteren linken Ecke des Raumes steht ein weißer Stuhl. Der Tisch befindet sich in der rechten Bildhälfte im Vordergrund. Die Frau ist ganz in Schwarz gekleidet und trägt eine Bienenkorb-Frisur aus den 1960er Jahren und einen Rollkragenpullover. Auf dem Tisch befinden sich drei große, bunte Bälle, mehrere kleine Bälle und stabförmige Gegenstände, auf dem leeren Stuhl liegt ein Zauberwürfel. Der Raum wirkt karg und kühl, fast wie ein Labor. Das wird unterstützt dadurch, dass beide Möbelstücke glänzende, sterile Metallbeine haben. Der Rollkragenpullover strahlt ebenfalls Kühle und Distanziertheit aus. Nur die Bienenkorb-Frisur und die chaotisch verteilten Bälle und Stäbe brechen das Bild und beleben die Szenerie.

Die Protagonistin bewegt die großen Bälle von rechts nach links, immer mit der linken Hand, dann schiebt sie mit einem Stäbchen die kleinen Kugeln über den Tisch. Am Ende bewegt sie noch zwei von den großen Bällen zurück auf die rechte Seite des Tisches. Ihre Bewegungen laufen sehr langsam ab, fast wie in Zeitlupe, und als sie fertig ist, richtet sie ihren Blick nach oben. Die Bewegungen erscheinen lächerlich langsam. Ihr Gesichtsausdruck wirkt die ganze Zeit über sehr konzentriert und damit weckt sie die Neugier des Betrachters. Währenddessen läuft ein als Gorilla verkleideter Mensch in den Bildhintergrund. Er setzt sich auf den freien Stuhl und bearbeitet den Zauberwürfel. Die Frau bemerkt ihn nicht, für den Zuschauer jedoch ist er völlig offensichtlich.

Mit dem englischen Titel und der Form lehnt sich Kopp an einen bekannten Wahrnehmungstest an, in dem ebenfalls ein als Mensch verkleideter Gorilla eine wichtige Rolle spielt. Der „Selective Attention Test“ (www.theinvisiblegorilla.com) von Daniel Simons und Christopher Chabris ist ein Experiment, das 1999 an der Harvard University durchgeführt wurde. Dieses zeigt die Grenzen der menschlichen Wahrnehmung.

Im „Selective Attention Test“ spielen sich zwei Teams Basketball zu. Ein Team trägt weiße T-Shirts, das andere schwarze. Die Anweisung ist, dass man die Pässe eines der Teams zählen soll. Während dessen läuft ein Mensch in einem Gorillakostüm durch das Bild. Fakt ist, dass nur die Hälfte der Probanden, die dieses Video sahen, den Gorilla beim ersten Schauen wahrnahmen. Als Affen haben Simons und Chabris ebenso wie Larissa Kopp den Gorilla ausgewählt, weil er sehr groß und somit unübersehbar ist. Die Künstlerin ähmt das oben genannte Experiment nach, indem sie eine ähnliche Situation darstellt, aber den Affen so offensichtlich macht, dass ihn jeder beim ersten Schauen sieht und eben nicht unsere selektive Wahrnehmung greift. Sie spielt jedoch mit unserer Wahrnehmung, indem wir uns fragen, ob wir den Affen sehen sollten.



Larissa Kopp

The Invisible Gorilla and
the Apparent Behaviour
2012

Video, 3 Min. 23 Sek., Loop

„Der unsichtbare Gorilla“, also der Affe, der abwesend und doch da ist, steht für die fließende Grenze zwischen Mensch und Tier, die wir niemals wirklich visualisieren können. In diesem Video ist sie zweifellos da.

Der Gorilla beschäftigt sich mit der komplizierteren Aufgabe, während der Mensch als in seiner Wahrnehmung beschränkt vorgeführt wird. Bis ins 19. Jahrhundert weckte der Affe verschiedene negative Assoziationen und galt nur als Nachäffer des Menschen. Moderne biologische Beobachtungen, die viele Gemeinsamkeiten zwischen Menschen und Affen feststellten, lösten im Mensch-Affen-Verhältnis Irritationen aus, die uns bis heute beschäftigen. Mit Bienenkorb-Frisur, schwarzem Rollkragenpullover, Zauberwürfel und Möbeln, die als sterile Design-Klassiker der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch für Labor-

Möbel aufgegriffen werden, versammelt die Künstlerin in eklektizistischer Weise Retro-Elemente, die eine Phase der Wissenschaftsgeschichte zusammenfassen, in der man Verhalten von Mensch und Tier sehr schematisch zu beobachten und zu erfassen versuchte.

Die Künstlerin will laut Selbstaussage mit ihrer „Arbeit eher Fragen aufzuwerfen, und beim Betrachter mit bildnerischen Mitteln eine Assoziationskette auslösen“ als eine vorgefertigte Lösung liefern. Sie schafft es die Neugier des Betrachters zu wecken, weil dieser aufgrund des Titels einer optischen Täuschung zu unterliegen erwartet, die jedoch nicht eintrifft. So wird der Betrachter dazu aufgefordert, das Gesehene zu hinterfragen.

Melanie Ritter

**Larissa Kopp**

The Invisible Gorilla and
the Apparent Behaviour
2012

Video, 3 Min. 23 Sek., Loop

Ein Schimpansenkopf ist naturgetreu festgehalten, die Pinselstriche und Farbübergänge sind gut erkennbar. Jedoch scheint der Arbeitsprozess nicht beendet zu sein, der malerisch sorgfältig ausgeführte Kopf ist umgeben von weißer, unbehandelter Leinwand. Der gesenkte Blick des jungen Affen richtet sich dabei auf etwas oder jemanden, der/das unbekannt bleibt. Oder können die großen Knopfaugen als Spiegel des Erblickten mehr verraten? Ein Hinweis wird mitgeliefert: "Know when to give up ... and have a Margarita" ist in sorgfältig mit Bleistift vorbereiteten, jedoch nicht ausgemalten Buchstaben unter dem Affenkopf zu lesen. Die Frage bleibt nur, wem wird der Cocktail serviert: Menschenaffe oder Mensch und/oder Künstler?

Selina Termath

Der Großteil der Arbeit „Know when to give up...“ scheint in einem Rohstadium belassen. Dadurch sticht ein realistisch ausgestalteter Kopf eines jungen Schimpansen besonders ins Auge. Der Affe hat seinen Kopf zur Seite gewandt und blickt mit glänzenden Augen in die Ferne. Der Kopf des Affen wird von einer schwarzen Fläche gerahmt, welche in trockenen Pinselzügen ausläuft. Umgeben wird dieses Element von der scheinbar lediglich grundierten Leinwand, wodurch der Eindruck eines Non-finito aufkommt. Auf den zweiten Blick erkennt man unterhalb des Affenkopfes die in Bleistift ausgeführte Inschrift: *know when to give up... and have a Margarita*. Diese wird lediglich mit der Linie umrisshaft wiedergeben und nicht weiter mit Farbe ausgefüllt oder anderweitig hervorgehoben.

Auch dieser Aspekt des Bildes scheint, als sei er im Status der Unterzeichnung belassen. In Gegenüberstellung zur fast fotorealistisch ausgeführten Malerei des Affenkopfes wird wiederum klar, dass es sich um eine intendierte Gesamtkomposition handelt, welche mit den verschiedenen Ausarbeitungsgraden spielt. Zudem ist die Schrift nicht bloß handschriftlich, skizzenhaft unter das Bild dahin geworfen, sondern klar so gesetzt, dass sogar eine Dynamik innerhalb des Slogans entsteht. Das *know* ist größer wiedergegeben als der Rest des Slogans, wobei darüber hinaus eine rundere Schrift gegenüber einer klaren, geometrischen Groteskschrift verwendet wurde.

Resigniert aufzugeben, hat einen direkten Bezug zum Gemälde. Wenn man den glasigen Blick des Schimpansen mit dem restlichen Gemälde in Beziehung setzt, so scheint es, als hätte die Künstlerin angesichts der noch zu füllenden Fläche aufgegeben. Bei diesem Blickwinkel wird unklar, ob der Schimpanse in die Ferne sieht oder ganz konkret den noch zu bewältigenden Weißraum der Leinwand betrachtet. Der Affe ist hier also ebenso als fleischgewordene Resignation gegenüber der noch zu bewältigenden Aufgabe lesbar. Auf diese Weise wird dem Betrachter wieder der arbeitsaufwändige Prozess des Malens bewusst. Angesichts der penibel ausgeführten Schrift wird dennoch deutlich, dass das Aufgeben hier nicht konkret auf dieses Gemälde bezogen wird, sondern anhand eines durchgestalteten Bildes reflektiert wird. Der Malerin gelingt es so, Aktion und Reflektion auf ironische Weise zu verbinden.

Die hier betrachtete Arbeit aus dem Jahre 2012 lässt sich in einen ganzen Werkzyklus eingliedern, in dem Anja Priska sich meist ähnlicher Bildkonzeptionen bedient. Vor gedeckten Hintergründen werden Bilder der Popkultur inszeniert. Oftmals ergibt sich dabei ein reizvoller Gegensatz zwischen klar abbildhaften, geradezu fotografischen Bereichen und reduziert grafischen Bildanteilen. In diesem Gegenspiel ergeben sich zudem Collageneffekte, welche zusätzliche Ebenen in der Bildgestaltung schaffen.



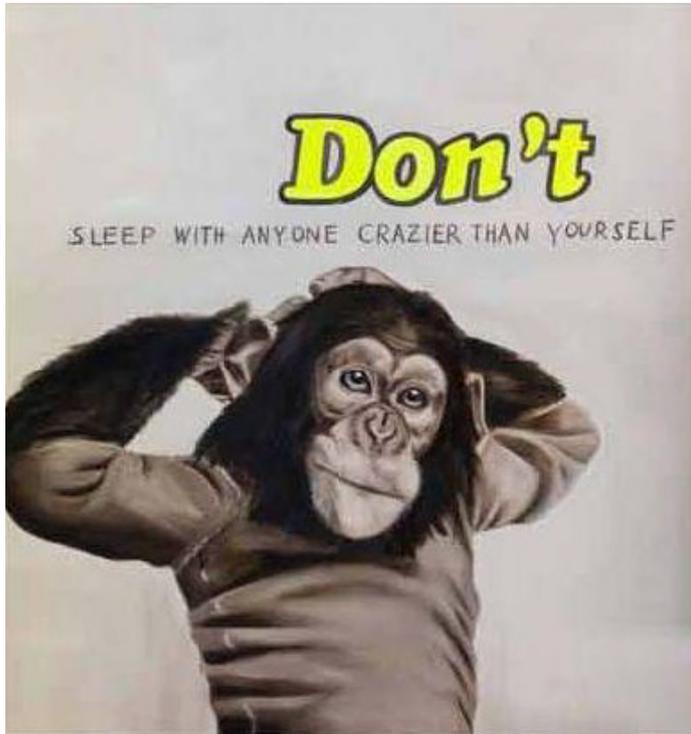
Anja Priska

Know when to give up
... and have a Margarita

2012

Öl- und Vinylfarbe sowie
Bleistift auf Leinwand

90 x 75 cm



sonders effektiv, wobei sie besonders über Blogs schnelle Verbreitung finden. Anja Priska greift diese Quellen häufig auf, um die Inhalte zu rekontextualisieren und in der Gegenüberstellung von Bildmaterial zu reflektieren. Ein wiederkehrendes Motiv dieser Gegenüberstellungen ist der Affe. Er tritt in verschiedensten Erscheinungsformen auf, sei es mit Bezugnahme auf barocke Keramiken oder ganz konkret als Menschenaffe. Der Affe ist auf verschiedene Weisen ikonographisch aufgeladen, vom Tier im Menschen bis zur Allegorie des Kunstmalers, welcher die Natur lediglich „nachäfft“. Anja Priska bedient sich dieses vielschichtigen Sujets, um einen noch höheren Grad an Ambivalenz in ihre Bildinhalte einzubringen.

Angesichts der Stringenz der Sujets in Priskas Werk ist davon auszugehen, dass auch weiterhin Affen in ihren Gemälden sowie plastischen Arbeiten thematisiert werden. Welche Gegenüberstellungen und Reflexionen genau dabei umgesetzt werden, bleibt mit Spannung abzuwarten.

Marvin Meier-Braun

Auch in „Dont sleep with anyone crazier than yourself“ von 2012 erkennen wir ein Gegenspiel der ausdifferenzierten Ölmalerei und der lediglich umrissenen Schriften auf der grundierten Leinwand. Diese Bildkonzeptionen stehen im Gegensatz zu früheren Werkreihen, welche sich unruhigerer Kompositionen bedienen und darüber hinaus insgesamt eine duktivere Maltechnik zum Einsatz kommen lassen.

Der Affe im Bild scheint resigniert in die Ferne zu blicken, wobei die glänzenden Augen diesen Eindruck verstärken. Dieses Klischeebild des niedlichen Affenbabys wird zudem mit einem Slogan der Popkultur kombiniert. Während sich der Bildanteil auf einen Pool an visuellen Quellen bezieht, greift der Slogan Textelemente der Popkultur auf, wie sie auf Postern oder Postkarten Verwendung finden. Das Internet generiert und variiert derartige Messages be-

Ein Haarteil sitzt schief auf dem Schädel eines Menschenaffen, der mit gesenktem Blick auf einem Stein sitzt. Eindeutig handelt es sich hierbei um eine Kunsthaarperücke, die im Gegensatz zur Natur des Lebewesens auf von der Industrie geschürte Konsumbedürfnisse verweist. Natürliche Körperbehaarung wird hingegen nur schematisch angedeutet. Weiterhin stehen der verzogene Mund und der missmutige Gesichtsausdruck im Kontrast zur buddha-ähnlichen Körperhaltung. Wie die Mutter ihr Kind hält die Figur einen körperloser Clownskopf auf dem Schoß. Eine Cartoonfigur? Ein Spielzeug? Das fratzenhafte Lachen macht aus dem Kindertraum einen Kinderalbtraum. Vermenschlichter Affenkopf und tierisch entgleisendes Spielzeugfiguren-Grinsen: beide Gesichter sind unterschiedlichen Ursprungs, um so irritierender wirkt ihre unbestimmte Ähnlichkeit.

Selina Termath



Anja Priska

The Globe

2011

glasiertes Porzellan, Kunsthaar und
Hühnerknochen

ca. 23 x 19 x 15 cm

Gretel sitzt im Blütenfeld. Sie gibt sich wenig damenhaft. Unbeholfen und leicht zur Seite geneigt, zeigt die Schimpansin dem Betrachter frech die Zunge. Im Gegensatz dazu ist ihre mädchenhafte Rokoko-Frisur durch Flechtwerk und aufgesteckte Blüten geschmückt. Weitere Blüten bedecken die Blöße der Schimpansin, deren Oberkörper stark dem des Homo sapiens gleicht. Zwar trägt sie keine Kleidung, trotzdem wirkt ihre Aufmachung kostümhaft und aufgesetzt. Das Schriftband zu ihren Füßen, das traditionell als Attribut von Philosophen und Propheten gilt, bleibt ein unbeschriebenes Blatt.

Selina Termath

Die in London lebende Künstlerin Anja Priska setzt sich seit 2010 mit dem Affenmotiv auseinander. Ihre Motive findet Priska in Filmen, Märchen sowie der Popkultur. Die Werke sind oft spitzzüngig und witzig.

Neben Gemälden fertigt die gebürtige Münchnerin auch Affenfiguren an. So entstanden im Zeitraum 2010/2011 zahlreiche Plastiken von denen in der Ausstellung „Art the Ape of Nature“ sechs zu sehen sind. Priska verwendet für ihre kleinen Figuren chinesisches Porzellan, wie wir es seit dem Rokoko kennen. Manche Ergänzungen mit anderen Materialien irritieren jedoch: während der blanke Knochen am „Pirate Monkey“ auf den ersten Blick nicht überrascht, gibt schon der Titel von „The Globe“ Rätsel auf, bei deren Lösung die Kunsthaarperücke kaum weiterzuhelfen scheint.

Kein anderes Mensch-Tier-Verhältnis wird so kontrovers diskutiert wie das von Mensch und Affe. Der Hauptgrund hierfür liegt in der evolutionsgeschichtlichen Verwandtschaft. Dies beinhaltet vor allem die Frage nach den Unterschieden sowie den Gemeinsamkeiten zwischen diesen Geschöpfen. Priskas Affenplastiken vereinen Elemente beider Spezies. Es ist unklar, ob wir einen Affen vor uns sehen, der menschliche Züge besitzt, oder ob es sich

nicht doch um einen Menschen handelt, bei dem die animalischen Züge hervortreten. Durch die Kreuzung entstehen groteske Hybrid-Wesen, was dazu führt, dass die Grenze zwischen Realität und Fiktion verschwimmt. Der Affe fungiert so als Spiegelbild der menschlichen Psyche und legt die animalischen Veranlagungen des Menschen offen.

Zwei Werke seien exemplarisch genauer betrachtet: Bei „Gretel“ schauen wir in ein in Falten gelegtes, fratzenartiges Affengesicht, das uns frech die Zunge entgegenstreckt. Betrachtet man den Körper, ist man überrascht wie menschlich dieser geformt ist, wie mädchenhaft Haltung, Frisur und Schmuck sind. Das Anmutige, Unschuldige wird durch die grazile, sitzende Körperhaltung und die Blumen in ihren Armen unterstrichen. Nur die übergroßen Hände und Füße scheinen nicht recht zu dem schmalen, zierlichen Körper zu passen. Auf ihrem Kopf hat sie sich Schleifen und Blumen in die Flechtfrisur gebunden. Hier wird auf ironische Weise mit dem weiblichen Rollenmodell gespielt. Auch wenn Gretel sich viel Mühe gibt, sich von ihrer besten Seite zu präsentieren, sehen wir dennoch das Tier in ihr.

Kerstin Grotelüschen / Lena Littschwager



Anja Priska

Gretel

2011

Porzellan und Email

ca. 29 x 28 x 19 cm



Wie bei einem Schneemann sind Kopf und Körper des Affen als runde Bälle aufeinandergestapelt. Vier überproportional vergrößerte Hände, die ihre herkömmlichen Funktionen abgelegt haben und neu verschmelzen, bilden einen Standfuß. Die Gesten der Hände ziehen Verbindungen zur Popkultur: Ob Rock oder Hip Hop, Glücksspiel oder Sport, die Interpretation bleibt offen. Die entblößte Brust stellt Weiblichkeit dar, folgt jedoch keinem Idealbild. Dementsprechend ist hier ein Kussmund zu sehen, der nur entfernt an das Schönheitsideal einer Marilyn Monroe denken lässt und überhaupt auch einfach nur pfeifen könnte. Dazu wirkt der Affenschwanz wie ein wurmartiges und körperloses Objekt, das sich um die Figur windet und das Mischwesenhafte betont.

Selina Termath

sexuell konnotiert, da er in dieser Gesamtkomposition mehr an einen Blowjob als an unschuldiges Pfeifen erinnert. Durch die groteske Zurschaustellung der Sexualität in einer Mischung aus menschlichen und tierischen Elementen präsentiert Priska, wie sich der Mensch beim Sex seiner tierischen Natur hingibt – oder der Überbetonung dieser scheinbaren Natürlichkeit überdrüssig ist?

Kerstin Grotelüschen / Lena Littschwager

Der merkwürdige Körper von „The Player“ besteht aus drei Hauptebenen. Ein Affenkopf sitzt leicht geneigt auf einem gerundeten Rumpf mit zwei riesigen weiblichen Kugelbrüsten. Unter dem Rumpf kommen vier große menschliche Hände hervor. Das Affengesicht schaut uns mit weit aufgerissenen Augen schräg von unten an. Die Backen sind aufgebläht, der Mund leicht zugespitzt, als ob er jemandem hinterher pfeift. Der lange Schwanz kommt hinter dem Kopf hervor, schlängelt sich lasziv über die Schulter zwischen den Brüsten hindurch und kommt auf einer der drei Hände zu liegen. Deren Finger sind in einer Geste des gelangweilt die Fingernägel-Betrachtens eingerollt. Weiterhin sehen wir einen Teufelsgestus, eine entspannt aufliegende und vielleicht eine ungeduldig trommelnde Hand.

Gesten, Mimik und Attribute dieses fantastischen Fabelwesens changieren auf merkwürdige Weise zwischen betonter Langeweile, kindlicher Unschuld und überdeutlich zur Schau gestellter Sexualität. Man kann sich den Brüsten mit dem dazwischen liegenden Schwanz, was an Mammalsex erinnert, nicht entziehen. Sogar der Affenkopf ist



Anja Priska

The Player

2011

Porzellan und Email

ca. 30 x 30 x 30 cm

Liegend und mit aufmerksamer, fast lüsterner Mimik blickt ein Menschenaffe nach oben. Entspannt wirkt diese starre Haltung, trotz ihrer Einfachheit, nicht. Die großen Füße erinnern in ihren detaillierten Proportionen an menschliche Hände, die sowohl stützende wie abwehrende Gestik zeigen. Der Affenschwanz windet sich schlangenartig um den Hals der Kreatur. Auf der rechten Seite des Rumpfes liegt eine deformierte Hand, die die Figur geschwürartig besetzt. Diese Deformation in Gestalt eines Euters macht den Schimpansen zur Schimpansin, eine Affenmutter als Milchkuh.

Selina Termath



Anja Priska

Mother Monkey

2011

Porzellan und Email

ca. 40 x 20 x 18 cm

Ein Schimpanse stützt sich auf alle Viere. Wie der eingelassene Hühnerknochen vermuten lässt, ist dabei nicht nur die weiße Porzellanhülle des Schimpansen zu hinterfragen: Seine Gliedmaßen verselbständigen sich und bilden neue Formen. Welche Bedeutung tragen die bloßen Knochen also noch? Die Suche nach Ursprung und Vergänglichkeit setzt das Organische und Dynamische in Szene. Der Pirat, von dem im Titel die Rede ist, wirkt in seiner erstarrten Haltung tot wie lebendig. Sein Schicksal begleitet in ihn in Form seiner Gebeine. Dabei wirkt der neutrale Gesichtsausdruck des Affen wie die Tierpräparate, die in wissenschaftlichen wie künstlerischen Bereichen bis heute Modell stehen.

Selina Termath



Anja Priska

Pirate Monkey

2010

Porzellan, Email und Hühnerknochen

15 x 20 x 12 cm