

The background of the image shows a white wall and ceiling with some visible texture and a fluorescent light fixture. A large, solid blue rectangle is overlaid on the right side of the image, serving as a background for the text.

überflächen

Hinter der Oberfläche
der Malerei

überflächen

Hinter der Oberfläche
der Malerei

Tina Dunkel

Tom Früchtl

Jens Hanke

Raymund Kaiser

Judith Kaminski

Frank Piasta

Christine Reifenberger

Otto Reitsperger

Evelina Velkaitė



Links: Tina Dunkel, FUTUR II, 2024, Graphit auf Papier, 2000 x 70 cm

Wand: Otto Reitsperger, Verschränkung, RB 2024-20, Öl auf Leinwand, 46 x 77 cm

Vorne: Christine Reifenberger, Schiff, 2023, Eitempera auf Papier, 125 x 88 x 85 cm



Tom Früchtli, decor#14, 2026, 50 x 25 cm, Öl auf Sperrholzplatte

Meine Malerei hinterfragt das Verhältnis von Abbild und Realität. Im Fokus steht die Beziehung zwischen Farbe und Malgrund. Indem ich das Sujet aus der Bildgrammatik löse, mache ich die Darstellbarkeit von Wirklichkeit mit malerischen Mitteln sichtbar. Man könnte hier interessante Wortschöpfungen kreieren: konkreter Hyperrealismus, illusionistische Monochromie oder abstrakter Illusionismus. *Tom Früchtli*

Vor, auf und hinter der Bildfläche

Betrachtungen eines bildspezifischen Phänomens

Sprechen wir über Bilder im Sinne einer Bildkunst, welche die Bereiche der Malerei und Zeichnung, aber auch der Fotografie und letztlich auch von Film und Video einschließt, so sprechen wir zwangsläufig auch über Flächen. Der Terminus der Bildfläche, wie er aus keiner Bildbeschreibung oder Bildanalyse wegzudenken ist, spiegelt diesen Sachverhalt sprachlich wider. Dabei verbindet sich mit dem Begriff durchaus mehr, als man auf der rein sprachlichen Ebene zunächst vermuten mag. Von der Wortbedeutung her bezeichnet er lediglich die Festlegung auf die Zweidimensionalität der Fläche als Erscheinungsort des Bildes. Im Laufe einer langen Geschichte der Auseinandersetzung mit Bildern hat sich der Begriff entwickelt zu einer engeren Vorstellung der Bildfläche als einer klar definierten und glatten Oberfläche, einem begrenzten Feld, dessen Begrenzung zudem in aller Regel der Form eines Rechtecks entspricht.

Die Etablierung der Bildfläche als ein solches klar definiertes, glattes Feld erscheint aus heutiger Perspektive als selbstverständliche Voraussetzung des Bildes. Wie Meyer Schapiro dargestellt hat, handelt es allerdings nicht um etwas natürlich Gegebenes, sondern um eine künstliche Festlegung im Rahmen einer bildästhetischen Konzeption. „Einem solchen Feld entspricht [...] nichts in der Natur oder der Einbildungskraft, in der die Phantasiegebilde des visuellen Gedächtnisses in einem unbestimmten Raum ohne Grenzen auftauchen.“¹ Auch handelt es sich hierbei nicht um eine ontologische Grundbedingung von Bildern, sondern um eine künstlerische Herausbildung, die als Ergebnis einer längeren kulturellen Entwicklung gesehen werden muss. Meyer Schapiro verweist in diesem Zusammenhang auf die Höhlenmalereien der Altsteinzeit. Diese prähistorischen Malereien weisen weder ein begrenztes Bildfeld noch einen präparierten Bildgrund auf. Sie „wurden unmittelbar auf die nackte Höhlenwand aufgetragen, so daß die Unregelmäßigkeiten von Erde und Stein im Bild sichtbar bleiben.“²

In einem neuzeitlichen Bildbegriff, wie er insbesondere die Bildtradition des Abendlands seit der Renaissance prägt, verkehrt sich dies geradezu ins Gegenteil. Vor dem Hintergrund einer ästhetischen Konzeption, die im Bild auf eine Spiegelung der sichtbaren Wirklichkeit zielt, wird das glatte, begrenzte Feld zur Grundbedingung malerischen Handelns. Glattheit und Geschlossenheit öffnen das Bild für eine makellose perspektivische Darstellung des dreidimensionalen Raumes, für die Übertragung der Dreidimensionalität der Welt in die Zweidimensionalität des Bildes. Angestrebt ist eine Transparenz der Bildfläche, eine Überführung der bildlichen Flachheit in die Räumlichkeit der Darstellung. In der ästhetischen Vorstellung

wird die Bildfläche zur durchsichtigen Schicht, die den Blick auf die dahinterliegende Welt freigibt. Leon Battista Alberti hat hierfür in seinem Malereitrakt *Über die Malerei* (*De Pictura*, 1435) jene berühmte Metapher des Bildes als *fenestra aperta*, als offenes Fenster zur Welt geprägt.

Aus dem bisher Gesagten könnte sich der Eindruck ergeben, dass mit der Höhlenmalerei und dem neuzeitlichen Bildverständnis zwei unterschiedliche, mitunter gar gegensätzliche Modi von Bildern exemplifiziert sind: auf der einen Seite das flächenbezogene, quasi raumlose Bild an der Höhlenwand, auf der anderen Seite das „moderne“ Bild, in dem sich hinter der Oberfläche des Bildes ein perspektivischer Raum auftut und damit die Fläche überwindet. Es wäre jedoch eine unzulässige Verkürzung, hierin eine Gegensätzlichkeit zwischen einer zweidimensionalen und dreidimensionalen Auffassung von Bild zu postulieren. Vielmehr bewegen sich Bilder grundsätzlich in einem Spannungsfeld zwischen Fläche und Raum.

So erweisen sich die prähistorischen Höhlenmalereien bei genauer Betrachtung keineswegs als ausschließlich flach. Bereits mit der Konstellation einer Figur-Grund-Beziehung, wie sie letztlich auch für die Zeichnungen auf der Felswand in Anschlag gebracht werden muss, verbindet sich ein räumlicher Aspekt im Sinne eines „davor“ und „dahinter“, schon hierbei haben wir es mit einer räumlichen Staffelung zu tun: mit dem Bildzeichen als Vordergrund und der Felswand als Hintergrund. Zudem weisen auch die Malereien der Altsteinzeit partiell bereits perspektivische Anmutungen auf, etwa bei den Geweihen der Tierdarstellungen. Mehr noch aber zeigt sich eine Erahnbarkeit des Räumlichen in den Darstellungen von Gruppen, etwa bei Tierherden oder Jagdszenen, wobei die Akteure nicht nur in der Fläche, sondern auch in einem in die Bildtiefe zu denkenden Handlungsraum zu verorten sind. Doch ist hier eher von Andeutungen des Räumlichen zu sprechen als von einem tatsächlichen Bildraum.

In den Bildern der Neuzeit hingegen tritt der Raum gänzlich anders ins Bild. Mit der künstlerischen Neuausrichtung in der frühen Renaissance wird die mathematisch fundierte und an den Gesetzen der Optik ausgerichtete perspektivische Raumdarstellung zum etablierten Standard. Der Raumeindruck im Bild fällt zusammen mit jenem Raum, den der Blick in die physische Welt eröffnet. Gleichwohl sind auch diese Darstellungen, anders als Albertis Vorstellung des Bildes als offenes Fenster zur Welt suggeriert, keineswegs völlig von der Flächigkeit abgelöst zu sehen. Wie Michael Lüthy dargestellt hat, ist die „geläufige Metapher des >Fensters< irreführend. Sie suggeriert



v.l.n.r.: *Raymund Kaiser*, ROBSCH-H2, 2017; Öl, Lack, MDF, 47 x 37 cm

Frank Piasta, zärtlichmild tauchst du in Farbe nieder, ziemlich 2.31, 2023, Silikon und Pigment auf Spiegel, 60 x 48 cm

Evelina Velkaitė, o.T., 2016, 60 x 80 cm, Lack, Akryl auf Leinwand

Frank Piasta, äußerst 2.5, 2014, Silikon und Pigment auf Spiegel, 100 x 150 cm

Jens Hanke, o.T., 2000, Alkyd auf Leinwand, 51 x 51 cm

eine ontologische Kontinuität zwischen der im Bild gezeigten Welt und der außerbildlichen Wirklichkeit, so wie sie bei einem tatsächlichen Fenster besteht, das sich inmitten eines raumzeitlichen, das Davor und das Dahinter übergreifenden Zusammenhangs befindet.“³ Albertis Denkmuster impliziert eine Gleichsetzung von Realraum und Bildraum, die den besonderen ontologischen Status des Bildes außer Acht lässt.

Im Bild haben wir es mit einer Art von Raum zu tun, die gänzlich verschieden ist von jenem Raum, in dem wir uns als reale Personen verorten und agieren. Angesichts von Bildern sehen wir uns konfrontiert mit einem imaginären Raum als einer rein visuellen und damit virtuellen Räumlichkeit. Diese kann nur im Bild und unter den Bedingungen des Bildes gesehen und gedacht werden. Daraus ergeben sich weitreichende Konsequenzen für unser Verständnis der Bildfläche: die Bildfläche wird zur Grenz- oder auch Kontaktfläche, zu dem Ort, an dem sich der physische Realraum und ein imaginärer Bildraum berühren. Anders als die Fensterfläche, deren Vorhandensein für die Konstituierung des dahinter sichtbaren Raumes nicht von Bedeutung ist (da dieser ohnehin schon da ist), erweist sich die Bildfläche für das Sichtbarwerden eines wie auch immer gearteten Bildraumes als unverzichtbar: Als Erscheinungsort und zugleich als Teil des Bildes ist die Bildfläche im doppelten Sinne des Wortes im Bild.

Auf diese doppelte Existenz der Bildfläche weist auch Michael Lüthy hin und geht dabei genauer auf die ontologische Divergenz zwischen dem physischen Objekt, also der farbigen Leinwand, und der Bildfläche als ästhetischem Phänomen ein. Kennzeichnend für die Bildfläche ist demnach, „dass sie sich zwischen zwei ontologischen Ordnungen situiert: zwischen der fiktiven Welt des Bildes einerseits und der außerbildlichen Wirklichkeit, in der der Betrachter sich befindet, andererseits. Sie ist auf beide Ordnungen bezogen, als faktisches Ding gehört sie zur Welt des Betrachters, als Erscheinungsort der Bildwelt indessen zu jenem Fiktionalen, das der Betrachter lediglich sehen, nicht aber betreten kann.“⁴ Damit ist die Bildfläche in der Wahrnehmung stets als Faktor mitzudenken, sei es auf die eine oder andere Weise. Im Rahmen einer ästhetischen Betrachtungsweise allerdings erfährt die Bildfläche eine Veränderung: „Sobald die Bildfläche aber nicht als jene materielle Oberfläche, sondern ästhetisch in den Blick genommen wird, erweist sie sich als irritierend ungreifbar – eine Ungreifbarkeit, die akuter wird, je länger wir ein Bild betrachten.“⁵

Als Phänomen einer ästhetischen Betrachtungsweise also erweist sich die Bildfläche als etwas Eigenes, schwer fassliches, das gerade nicht auf das bloße Erkennen und Anerkennen des materiell bestimmbaren Bestands reduzierbar ist. Hierin zeigt sich eine essentielle Qualität von Bildern, die diese trennt von den Gegenständen unserer gewöhnlichen Umgebungswelt: Bilder begreifen wir als visuelle Sinnstrukturen, als Zeichen in einem weiten Sinn. Anders als etwa die Farblackierung einer

Autokarosserie, die wir für gemeinhin als Oberflächenmerkmal des Gegenstands begreifen und zwingend mit diesem verbunden sehen (wir sehen das rote Auto), stellt die farbige Organisation auf der Bildfläche eines Gemäldes eine Aussage in sich dar. Sie repräsentiert eine autarke Verständnisstruktur, die eigenständig und unabhängig vom materiellen Gegenstand des Bildträgers gesehen und verstanden werden kann. Indem wir uns auf die bildliche Darstellung fokussieren, sehen es wir buchstäblich vom Bildträger ab.

Davon bleibt die Bedeutung der Bildfläche als visuellem Feld freilich unangetastet. Im Gegenteil: gerade als begrenztes Areal, in der Regel als rechteckiges Geviert, hat die Bildfläche wesentlich Anteil an der Konstituierung jener bildimmanenten Sinnstruktur, die dem Bild als komplexem visuellem Zeichensystem eingeschrieben ist. Dieses Feld bildet die Grundlage für kompositorische Ordnungen, wie sie insbesondere für Bilder der Kunst bestimmend sind. Mit dem Begriff der Komposition verbinden sich im Kontext von Bildern in hohem Maße planimetrische Konstellationen. Das Bildfeld erweist sich in diesem Zusammenhag keineswegs als neutrale Fläche, sondern aktiviert immanente Gewichtungen und Dynamiken. Es unterscheidet Binnen- und Randbereiche und schafft damit zentrale und marginale Bedeutungsorte, es etabliert proportionale Aufteilungen, oftmals nach dem Prinzip des goldenen Schnitts oder Dynamisierungen von Formverläufen, etwa durch Ausrichtung entlang der Bilddiagonalen.

All dies schwingt in der Betrachtung von Bildern, sei es bewusst oder unbewusst, stets mit. Um jedoch diese feldspezifischen Aspekte richtig einzuschätzen, müssen wir zunächst das Feld selbst in der Wahrnehmung richtig einordnen können. Dazu wiederum müssen wir uns über unsere Position in Relation zur Bildfläche bewusst sein. Wir müssen wissen, in welchem Abstand wir uns zur Bildfläche befinden, um die Größendimensionen einschätzen zu können und wir müssen uns über den Betrachtungswinkel im Klaren sein, um Formverzerrungen, die sich aus einem nicht orthogonalen Betrachtungswinkel ergeben, in der Wahrnehmung ausgleichen zu können. Dazu müssen wir nicht zwingend die materielle Oberfläche in unsere Betrachtung einbeziehen. Es reicht, wenn wir die Bildfläche weiterhin als visuelles Feld, als Erscheinungsort des Bildes ansehen. Aber über die Positionierung dieses Feldes innerhalb unseres realen Raumes müssen wir Klarheit haben.

Bei der Betrachtung von Bildern ist das in aller Regel der Fall. Wir befinden uns meist vor einem Bild, das gerahmt, mitunter heute auch ungerahmt, an der Wand vor uns positioniert ist. Und wir betrachten diese Bilder für gewöhnlich mit beiden Augen, was für unser räumliches Sehen und damit die auch räumliche Einordnung der Bildphänomene ebenfalls von wesentlicher Bedeutung ist. Maurice Henri Pirenne hat die Wahrnehmung von Bildern umfassend untersucht und hält fest: „When viewed in the usual way with both eyes, ordinary pictu-



Raymund Kaiser, ROBLSCH-H2, 2017; Öl, Lack, MDF, 47 x 37 cm

In meiner Malerei schaffe ich zwei differenzierte Farbzustände, die sich als opak/matt und transparent/spiegelnd offenbaren. Der entstandene Farbton, durch verschiedenfarbige Lacklasuren auf einem einfarbigen Grund aufgetragen, wird zur tonalen Vorlage für die letztliche partielle Übermalung mit der opaken Ölfarbe. Durch den spiegelnden Lack schafft sich die Malerei ihren eigenen Raum, der zwischen unbestimmbarer Tiefe im Malgrund und Überlagerung des Spiegelbildes vagabundiert. Meine Malerei steht nicht für sich alleine, sie kommuniziert mit Betrachter und Raum. *Raymund Kaiser*



v.l.n.r.: *Tina Dunkel*, WIR WERDEN ÜBERWUNDEN HABEN, 2024, Graphit auf Papier, 29,7 x 21 cm

Raymund Kaiser, TransMark 03-2025, 56 x 39,5 cm, TransMark 01-, 02-2025, je 42 x 29,7 cm, alle Lackmarker, Polyesterfolie

Frank Piasta, zärtlich mild tauchst du in Farbe nieder, ziemlich 2.31, 2023, Silikon und Pigment auf Spiegel, 60 x 48 cm

Evelina Velkaitė, o.T., 2016, 60 x 80 cm, Lack, Akryl auf Leinwand



Judith Kaminski, Nelkenwurz, 2024, Öl auf Leinwand, 50 x 40 cm

[...] Flora und Fauna erscheinen bei Kaminski weder als romantisches Idyll noch als reines wissenschaftliches Archiv. Vielmehr entstehen erzählerische Bildwelten, die Traditionen und aktuelle ästhetische Ausdrucksformen miteinander verbinden – und Natur als ein dynamisches Geflecht von Beobachtung, Wissen und künstlerischer Formulierung erfahrbar machen. [...]

(Jördis Tresse, Auszug aus Ausstellungstext „Von Flora und Fauna“, Kunstverein Recklinghausen, 10.5.–22.6.2025)

res drawn in perspective – paintings in a gallery, posters, photographs, postcards, illustrations in books or newspapers – do not, whatever sense of depth they may seem to give, appear in three dimensions like stereoscopic pictures.“⁶ Für gewöhnlich nehmen wir Bilder trotz einer wie auch immer gearteten bildimmanenten Räumlichkeit in ihrer Flächigkeit wahr. Lediglich in Ausnahmefällen, in denen der Bezug auf ein räumlich verortbares Bildfeld nicht gegeben ist, wie etwa bei Bildern im Verfahren der Stereoskopie oder auch bei illusionistischen Bildern wie dem berühmten Deckenfresco von Andrea Pozzo in der Jesuitenkirche San Ignazio in Rom, erscheinen die Bilder ausschließlich räumlich.

Ausgehend von den Überlegungen Pirennes hat Michael Polanyi das Verhältnis von Fläche und Raum bei der Betrachtung von Bildern weiter bestimmt. Es handelt sich ja nicht um ein Verhältnis im Sinne einer Kippfigur, bei der Bilder je nach Fokussierung entweder rein flächig oder illusionistisch räumlich wahrgenommen werden können. Vielmehr geht es um eine Simultanität beider Aspekte in Form permanenten Wechselwirkung und gegenseitigen Durchdringung im Prozess der Wahrnehmung. Michael Polanyi hat in diesem Zusammenhang von einer „flachen Tiefe“ gesprochen, die den Bildern als essentielle und alleinige Qualität eigen ist. „Solch ein Bild umfaßt sowohl die perspektivische Tiefe seiner Malerei als auch die Flachheit seiner Leinwand, wobei diese kontradiktorischen Eigenschaften als eine verbundene Qualität gesehen werden.“⁷ Diese „Integration von Inkompatiblen in einem Bild eröffnet uns etwas völlig jenseits der Natur und menschlicher Praxis: denn was wir sehen ist eine flache Oberfläche mit einer tiefen Perspektive. Diese Qualität der flachen Tiefe, die ein normales Bild kennzeichnet, kann man transnatural nennen.“⁸

Es ist bisher mehrfach angeklungen, wenn auch nicht explizit ausgesprochen, dass sich die Überlegungen auf einen Begriff von Bildräumlichkeit stützen, der eng mit der Konzeption perspektivischer Raumdarstellung, genauer mit dem Verfahren der Zentralperspektive, verbunden ist. Diese war es schließlich, die zu Beginn der Neuzeit zu jener neuen Vorstellung von Bild führte, die Leon Battista Alberti zu seiner Metapher des Bildes als geöffnetes Fenster zur Welt verleitet hat, eine Formulierung, die, wie wir weiter oben bereits gesehen haben, durchaus irreführend sein kann. Aber auch die Vorstellung von Bildräumlichkeit ausschließlich als perspektivischem Raum stellt eine Verkürzung dar. Tatsächlich sind die Möglichkeiten räumlicher Wirkungen im Bild weitaus vielfältiger. Sie schließen Farbräumlichkeit oder Tiefenstaffelungen unterschiedlicher Bildebenen, Überlappungen und Verdeckungen weiter hinten liegender Objekte, sowie Licht- und Schattenwirkungen mit ein. All dies spielt durch die Jahrhunderte hindurch für die Konstituierung von Bildräumlichkeit eine wesentliche Rolle und bestimmt die Bildwirkung mitunter in höheren Maße als perspektivische Verfahren.

Nochmals anders verlaufen die Debatten in der Moderne des 20. Jahrhunderts. Insbesondere die malerischen Avantgarden in den ersten Dekaden wie auch um die Mitte des Jahrhunderts sind von einer Haltung geprägt, die Abbildlichkeit und damit auch einen illusionistischen Bildraum grundsätzlich infrage stellen. Im Kontext einer „abstrakten Malerei“ geht es nicht um Darstellung, sondern darum, die Bilder auf ihren essentiellen Kern hin zu befragen. Nicht was das Bild zu zeigen vermag, sondern was das Bild in seinem Wesen ausmacht, steht im Zentrum des künstlerischen Interesses. Die Sichtbarmachung der Flachheit des Bildes wird zum Paradigma malerischer Äußerung. Wie Michael Lüthy zusammenfasst: „Das Bild zeigt sich nicht als immaterielle Fläche, die einen virtuellen Sehraum eröffnet, sondern als reale Oberfläche, deren Beschaffenheit in der Moderne häufig darauf zielt, das Auge nicht in eine imaginäre Tiefe zu ziehen, sondern es die Oberflächenfaktur abtasten zu lassen.“⁹ Neben der Bildfläche rückt damit auch die Materialität des Bildes, die Farbe als materielle Substanz auf dem Bildträger, in den Fokus.

Derartige Positionen, wie sie die Moderne des 20. Jahrhunderts maßgeblich bestimmt haben, erscheinen aus heutiger, gleichsam post-moderner wie post-medialer Perspektive, als eine Verengung des Blicks, den es wiederum zu weiten gilt. Dabei sind die unterschiedlichen Sichten und Optionen, die über eine lange und vielfältige Geschichte der Kunst hervorgebracht wurden, zu reflektieren und für einen neuen Diskurs fruchtbar zu machen. Mit Blick auf die Malerei bedeutet das, die Möglichkeiten der Darstellung, des Aufzeigens einer imaginären Bildwelt ebenso in die Betrachtung einzubeziehen wie die elementaren Bedingungen des Bildes selbst, seine Materialität, seine Flächenbezogenheit und seine nicht-mimetischen Ausdruckswerte. Letztlich ist es genau dieses Spannungsfeld zwischen dem Darstellungs- und dem Objektcharakter, innerhalb dessen sich Bilder bewegen und in jeweils unterschiedlicher Ausprägung zur Sichtbarkeit bringen. In der Wahrnehmung spielen beide Seiten, wenn auch in jeweils unterschiedlicher Gewichtung, mit.

Vor diesem Hintergrund loten die Positionen in der Ausstellung diese Möglichkeiten auf jeweils sehr unterschiedliche Weise aus. In den Bildern von **Evelina Velkaitė** etwa finden sich vielfach Perspektivlinien, die einen Tiefenraum andeuten. Doch verlieren sich diese immer wieder im Weiß der grundierten Bildfläche, lassen die ohnehin partielle Tiefenwirkung fragil und unsicher und permanent an der Grenze der Auflösung erscheinen. **Otto Reitsperger** hingegen erzeugt in seiner geometrisch, fast konstruktiv erscheinenden Malerei eine illusionistische Wirkung. Jedoch öffnet sich hier der Raum entgegen einen traditionellen Verständnis nicht in die Tiefe hinein, sondern scheint aus der Bildfläche heraus auf uns zuzukommen.

Illusionistische Wirkungen zeigen auch die Bilder von **Judith Kaminski**, die dem Bereich der gegenständlichen Malerei zugeordnet werden können. Ihre Pflanzenmotive wirken dabei



v.l.n.r.: *Evelina Velkaitė*, o.T., 2016, 60 x 80 cm, Lack, Akryl auf Leinwand

Frank Piasta, äußerst 2.5, 2014, Silikon und Pigment auf Spiegel, 100 x 150 cm

Tom Früchtl, sticker#5, 2026, 23 x 19,5 cm

Evelina Velkaitė, o.T., (Teil I+II), 2016, je 110 x 95 cm, Lack, Papier auf Leinwand

Judith Kaminski, Nelkenwurz, 2024, Öl und Acryl auf Leinwand, 50 x 40 cm

Tom Früchtl, decor#14, 2026, 50 x 25 cm, scratch#21, 2025, 37 x 34 cm, jeweils Öl auf Spanplatte

mitunter wie auf Pappe gemalt und dann auf das Bild aufgeklebt, was sich aber ebenso als Illusion ausmachen lässt wie die (gemalten) Öffnungen im Bildgrund, die den Durchblick auf vermeintlich dahinterliegende Schichten freigeben. Auf eine ganz andere Art greift **Tom Früchtl** illusionistische Techniken auf und betont dabei zugleich den materiellen Aspekt der Bildfläche. So blicken wir in einem seiner Bilder auf eine scheinbar unbemalte Holztafel, ein anderes lässt die Spuren eines abgerissenen Papieraufklebers erkennen und bei einem weiteren Bild deckt die Farbschicht nicht die gesamte Bildfläche ab, sodass die Maserung des hölzernen Bildträgers sichtbar wird. Nichts davon ist jedoch „echt“. Alles ist gemalt und entpuppt sich als ein raffiniertes Spiel mit der Illusion.

Sehr konkret tritt uns das Thema Oberfläche in der ausgewählten Arbeit von **Tina Dunkel** vor Augen. Eine von der Decke hängende, metallisch wirkende Bahn läuft auf dem Boden in einer Rolle aus. Was auf den ersten Blick für ein dünnes, abgerolltes Blech gehalten werden könnte, erweist sich bei genauer Betrachtung als Papierbahn, dessen eine Seite vollständig mit Graphit, wie wir es vom Bleistift her kennen, überzogen ist. Es ist die unbehandelte Rückseite, die den Materialcharakter des Papiers offenbart. Der flächigen, monochromen Arbeit von Tina Dunkel steht ein vielfach farbiges Werk von **Christine Reifenberger** gegenüber. Hier wird die Oberfläche zur Basis für eine gestisch abstrakte Farbmalerie. Die Spuren eines intensiven Malaktes, Pinselstriche, Klekse-reien und Farbspritzer bestimmen das Bild. Dabei haben wir es jedoch nicht mit einer flachen Leinwand zu tun, sondern mit einem stark gefalteten, zerknüllten Papier. Das Bild ist in ein skulpturales Objekt überführt.

Eine objekthafte Anmutung weist auch die Arbeit von **Jens Hanke** auf, wenngleich sie auf das Format des klassischen Tafelbildes beschränkt bleibt. Allerdings ist der Keilrahmen sichtlich aufgestockt, sodass das Bild sich nicht flach an die Wand fügt, sondern kastenförmig hervortritt. Die Bildfläche ist mit einer Malerei überzogen, die eigentümlich zwischen Fläche und Raum changiert. Mit einer eigens entwickelten Lasurtechnik verdichtet Hanke eine Vielzahl von Farbschichten zu einer Bilderscheinung in einem Zwischenreich von Opakheit und Transparenz. Kaum erkennbar, wie schwach aus der Tiefe aufscheinend, lesen wir in Spiegelschrift das englische Wort *Distance*, das, obwohl uns dicht vor Augen stehend, merkwürdig entfernt erscheint.

Ebenfalls in einen unauslotbaren Farbraum führen, wenn auch auf gänzlich andere Weise, die Arbeiten von **Frank Piasta**. Auf Spiegelglas trägt Piasta dünne Schichten von farbigem Silikon auf, wobei sich die Wirkungen der transparenten Silikonschichten und des dahinter liegenden Spiegels gegenseitig verstärken. Vor unseren Augen tut sich ein nebulöser Tiefenraum auf, in dem sich alle Kategorien einer Messbarkeit und Bestimmbarkeit verlieren. Geradezu fasslich hingegen wird

die Farbe in der Malerei von **Raymund Kaiser**. Seine Bilder sind über große Bereiche überzogen mit einer matten Farbschicht, die als materieller Farbauftrag gegen jene Bildbereiche steht, in denen der Bildgrund, transparentes Zeichenpapier, Spiegel- oder Lackoberflächen sichtbar werden. Gerade in ihrer monochromen Konzentration zeigt sich hier besonders, wie Farbe, Fläche und Raum im Bild in Wechselwirkung treten.

All dies eröffnet sich nicht dem ersten, flüchtigen Blick, sondern setzt auf ein intensives Schauen. Diese Bilder fordern einen Modus der Wahrnehmung, der geradezu entgegengesetzt ist jenem rastlosen Sehen, das uns die alltägliche Bilderflut auf den Bildschirmen unserer Handys und Tablets abverlangt. Hier geht es um einen Prozess der Wahrnehmung, der Zeit benötigt, ein Sich-Einlassen auf die Bilder, ein buchstäbliches Erschauen der Bilder. Der Kunsthistoriker Max Imdahl hat hierfür einmal den sprechenden Begriff des „sehenden Sehens“ geprägt.

Reinhard Buskies

1 Meyer Schapiro: Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst: Feld und Medium beim Bildzeichen. In Boehm, Gottfried (Hg.): Was ist ein Bild?, München 1994, S. 253.

2 ebenda

3 Michael Lüthy: Drei Dimensionen des Unverfügbaren im künstlerischen Bild. Zitiert nach: <https://www.michaelluethy.de/drei-dimensionen-des-unverfuegbaren.pdf>, aufgerufen am 1.4.2026.

4 ebenda

5 ebenda

6 M. H. Pirenne: Optics, Painting & Photography. Cambrige 1970, S. 95. Zitiert nach: <https://storiadellearti.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/05/pirenne-optics-painting-and-photography.pdf>, aufgerufen am 5.4.2026.

7 Michael Polanyi: Was ist ein Bild? In: Gottfried Boehm (Hg.): Was ist ein Bild? München 1994, S. 54.

8 ebenda, S. 155.

9 Michael Lüthy: Fontanas Schnitte. In: Mateusz Kapustka (Hg.): Bild-Riss. Textile Öffnungen im ästhetischen Diskurs. Emsdetten/Berlin, S. 25.



Jens Hanke, o.T., 2000, Alkyd auf Leinwand, 51 x 51 cm

Mich interessiert das Phänomen der Wahrnehmung als psychischer Prozess. Meine Arbeiten sind reich an assoziativen Bedeutungen und polyvalenten Erfahrungspotentialen. Ich verwende Elemente der Moderne, von Modellen der abstrakten Malerei bis hin zu Ansätzen des Surrealismus, und verweben sie zu einem visuellen Geflecht unterschiedlicher Bildwelten. So entsteht ein vielschichtiges Werk, das Zeichnungen, Bücher, Collagen, Malereien und große Wandinstallationen umfasst. *Jens Hanke*



v.l.n.r.: *Judith Kaminski*, Nelkenwurz, 2024, Öl und Acryl auf Leinwand, 50 x 40 cm

Tom Früchtl, decor#14, 2026, 50 x 25 cm, scratch#21, 2025, 37 x 34 cm, jeweils Öl auf Spanplatte

Judith Kaminski, Hornklee, 2023, Öl und Acryl auf Leinwand, 50 x 40 cm



Otto Reitsperger, „Verschränkung“, 2023, RB 2023-30, Öl auf Leinwand, 52 x 42 cm

Von Verschränkung spricht man in der Quantenphysik, wenn ein zusammengesetztes physikalisches System als Ganzes betrachtet einen wohldefinierten Zustand einnimmt, ohne dass man auch jedem Teilsystem einen eigenen wohldefinierten Zustand zuordnen kann. Werkgruppe VERSCHRÄNKUNG: Entscheidet sich der Betrachter, einen der beiden Raumpunkte (z. B.) als „vorne“ zu sehen oder von vorne nach hinten springen zu lassen, so verändert gleichzeitig der zweite Raumpunkt in umgekehrter Räumlichkeit seine Position bezüglich „vorne–hinten“. Die räumliche Interpretation der beiden Punkte ist nur verschränkt möglich.



Christine Reifenberger, 2025, Kupfer schwebt, Eitempera auf Papier, 143 x 120 x 83 cm

Im malerischen Prozess von Christine Reifenberger formen sich komplex verschachtelte Farbkörper in Wechselwirkung von gestalterischem Impuls und Eigendynamik des Materials. Schicht auf Schicht wird flüssige Eitemperafarbe auf Papier aufgetragen und das Material gleichzeitig gedreht, gefaltet und gewölbt. Zwischen Bild und Objekt erlangen die Arbeiten Reifenbergers eine volatile Anmutung mitunter von Metall, Stein, Erde, Luft, Wolke, Haut. *Reinhard Buskies*



Evelina Velkaitė , ohne Titel, 2015, 180 x 200 cm, Lack auf Leinwand

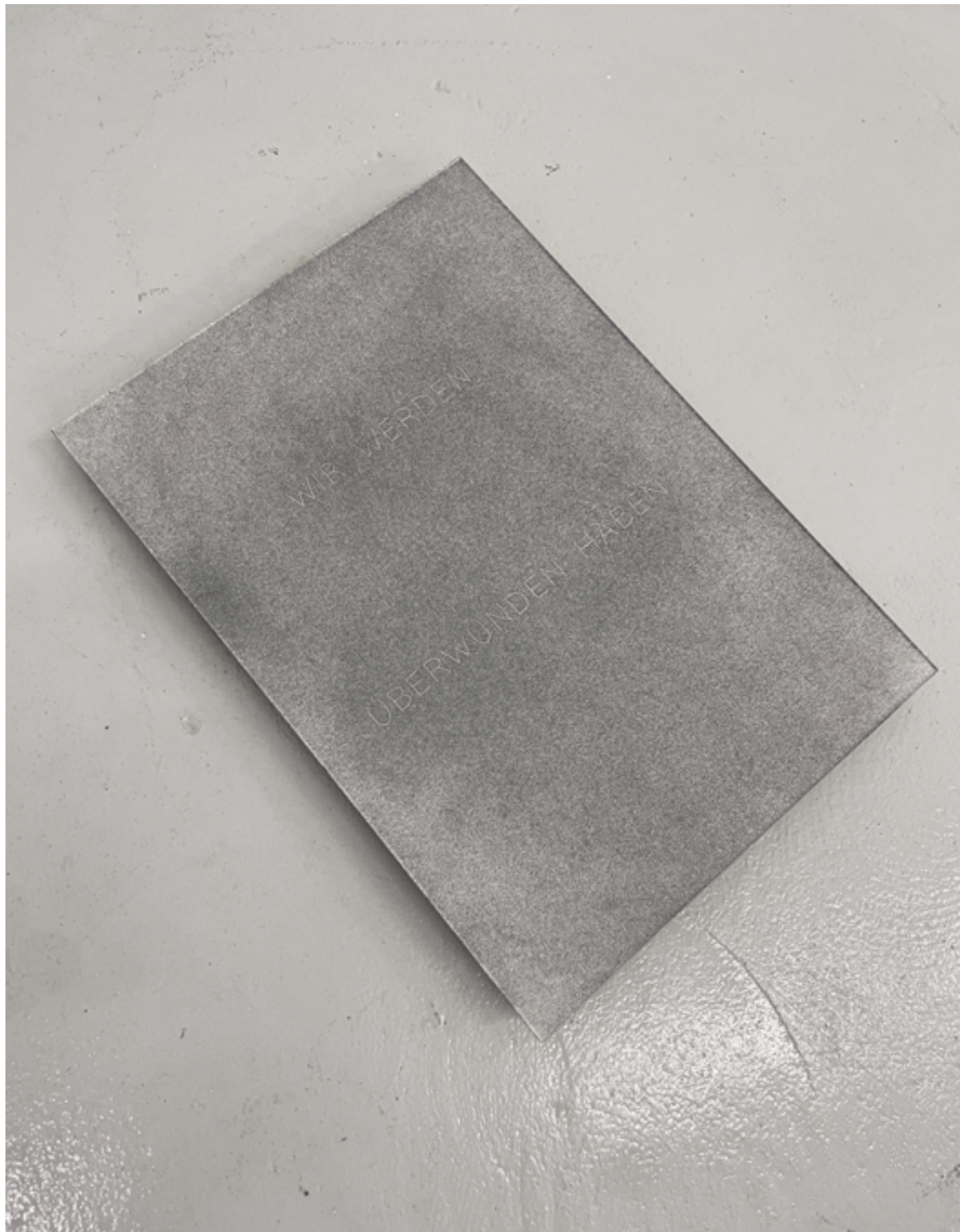
Evelina Velkaitės Malerei bewegt sich zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion. Aus Überlagerungen, Fragmenten und zeichnerischen Eingriffen entstehen ambivalente Bildräume, in denen Landschaft, Erinnerung und Wirklichkeit neu zusammengesetzt werden. Ihre Arbeiten öffnen einen Raum für Irritation, Transformation und assoziatives Sehen.

Sepp Hiekisch-Picard



Frank Piasta, äußerst 2.7, 2017, Silikon und Pigment auf Spiegel, 120 x 120 cm

F. P. bewegt sich weitgehend in Grenzbereichen von Malerei. Einen großen Teil seines Werkes machen Bildobjekte und installative Arbeiten aus, die einerseits im Kontext abstrakter Farbmalerie stehen, sich aber andererseits mehr oder weniger weit von tradierten Formen und Vorstellungen entfernen. Besondere Bedeutung kommt hierbei dem verwendeten Farbmaterail zu. An die Stelle der gewohnten Öl- oder Acrylfarben tritt farbiges Silikon, das keine opake Oberfläche bildet, sondern den Blick in offene Tiefenräume führt. Visuelle und materielle Aspekte verschränken sich hier zu einer dialektischen Einheit. *Reinhard Buskies, 2014*



Tina Dunkel, WIR WERDEN ÜBERWUNDEN HABEN, 2024, Graphit auf Papier, 29,7 x 21 cm

FUTUR II oder WIR WERDEN ÜBERWUNDEN HABEN... reflektiert das Verhältnis von Wort bzw. Schrift und Bild zur Gegenwart. Überlagerte Zeitlichkeit, Verdichtung von Bildmasse, von Gesprochenem wie Geschriebenem. Die kleinste gemeinsame Einheit aller menschlicher Äußerungen ist Kohlenstoff, hier in Form von Graphit auf Papier gebracht. Gerieben, gedrückt, gezogen. Wie handlungsfähig, differenziert, zuversichtlich und produktiv sein/bleiben/werden in Zeiten wie diesen? FUTUR II als „(...) die Zeitform eines virtuellen Gespürs für Potenzial (...)“ (Rosi Braidotti 2018) wider das Narrativ von Krise und Untergang. *Tina Dunkel*

KÜNSTLER*INNEN

Tina Dunkel
www.tinadunkel.com
[@dunkel_tina](https://www.instagram.com/dunkel_tina)

Tom Früchtl
www.tomfruechtl.com
[@tom_fruechtl](https://www.instagram.com/tom_fruechtl)

Jens Hanke
www.jenshanke.de
[@jenshanke1](https://www.instagram.com/jenshanke1)

Raymund Kaiser
www.raymundkaiser.de
[@raymund_kaiser](https://www.instagram.com/raymund_kaiser)

Judith Kaminski
www.judith-kaminski.de
[@judith_kaminski](https://www.instagram.com/judith_kaminski)

Frank Piasta
www.frankpiasta.de
[@frankpiasta](https://www.instagram.com/frankpiasta)

Christine Reifenberger
www.christine-reifenberger.de
[@christinereifenberger](https://www.instagram.com/christinereifenberger)

Otto Reitsperger
www.ottoreitsperger.com

Evelina Velkaitė
www.evelina-velkaite.com
[@evelina_velkaite](https://www.instagram.com/evelina_velkaite)

IMPRESSUM

Katalog anlässlich der Ausstellung ‚überflächen‘
28. März bis 26. April 2026

Atelierhaus im E-Werk
Eschholzstraße 77, 79106 Freiburg

Herausgeber Frank Piasta

Text und Kuration Reinhard Buskies

Fotografie Ben Klein (S. 2, 6, 10, 14, 18), die Künstler:innen

Grafikdesign www.raykai.de

Auflage 300

© 2026 bei den Künstler:innen und Autor:innen

© **VG Bildkunst** für Tina Dunkel, Tom Früchtl, Jens Hanke, Raymund Kaiser, Frank Piasta, Christine Reifenberger, Otto Reitsperger

ISBN 978-3-9821192-2-9



