

---

Zeitgenössische Kunst der  
SØR RUSCHE SAMMLUNG  
im Dialog mit alten Meistern

---

*Herausgegeben von*  
*Edited by*

Matthias Bleyl  
Mark Gisbourne  
Wim Pijbes  
Thomas Rusche  
Hans-Werner Schmidt  
Wolfgang Ullrich

---

Contemporary Art of the  
SØR RUSCHE COLLECTION  
in Dialogue with Old Masters

---

## THE EROTICS OF PAINTING

NO one would ever deny that painting is a sensuous activity, since it involves the haptic sense, in addition to generating visual contents. The history of painting has frequently been divided between the processes of making and the conceptual contents of that which is made. It encompasses both the expressive and the cognitive. Within this visual questioning, desire and projection has always played a vital part. To speak of the ‘erotics of painting’ is no more than speaking of the introspective conditions of the painter’s studio, and by extension to the sensual and erotic concerns of the world in general. However, this statement should not be understood as privileging ‘eroticism’ in art, which is quite something else, and where there is an intention explicitly to evoke references to sexual contents for their own sake.<sup>11</sup> Rather the context of the artist’s studio and often the subject matter create an implicit sense of the erotic (an ‘Eros’), since human beings are never independent of their desires. An example to begin with might be a small painting by the English artist James Lloyd, entitled *Aurore Seated* (plate I) which is a delicate conventional image of a nude seated on a chair in the artist’s studio.<sup>12</sup> The work could not in any way be considered erotic, in an explicit sense of eroticism, but it would be naïve to believe that a naked woman so posed is completely free of the question of desire. Therefore desire is a simple given in such a studio context, and that the task of the painter was to make an essential image of what was before him. The same would be true, even if it were derived from a photograph, and the erotics of painting have less to do with the particularity of the subject, and more to do with the realised particularities of the given subject through the processes of their becoming a painting.

Thomas Rusche as a collector has never shied away from the role of desire and the nude in painting, but it is better expressed as painting reflecting the processes of desire – painting that mediates the conditions of desire – painting that is grounded in its own pleasure principle. An allegorical example of which, called *Diana Resting* (fig. 1) by Toussaint Gelton, can be found in the Baroque SØR Rusche Collection.<sup>13</sup> But the women in Martin Eder’s paintings are particularly up front about it. The sitters in works like *Reinigung* (Cleaning) (plate II) and *Masstab* (Scale) (fig. 2), are certainly not unknowing of their sensual presence and erotic potential, that is, notwithstanding the ambiguous displacement suggested by their titles.<sup>14</sup> Eder’s paintings often play on the sexual and sensual erotics of decay, but more importantly focus on the predatory power of painting itself, “My figures are extremely innocent in my paintings, but the fact that they are painted by me makes them totally uninnocent. They are like victims I guess, I am the butcher...” This said, it would be wrong to read Eder’s works in terms of simple misogyny, “I admire women, I really love them; I suppose in some ways they are superior to us.”<sup>15</sup> They are surely provocative

as his nude female sitters almost invariably make direct eye contact with and challenge the viewer, but Eder talks about painting in the terms of a battle, a conflict between himself and the image. It is the death in life conflict that we all have to address, and made more immediate by the painting situation in the studio. If the tone is mawkish (in earlier times they might have been called Gothic-Baroque), it is because battles have casualties. And, Eder’s paintings, in pursuing the aesthetics of kitsch, are always inured with the ambivalent canker of death. A kitsch that does not stand in direct opposition to beauty, but is the internal propensity of decadent excess that is hidden within – the worm that gnaws away at the illusion of a supposed or imagined perfection. But there can be no doubt of

11

Distinctions as to definitions and boundaries between erotics, eroticism, and pornography, are given by Alyse Mahon, *Eroticism and Art*, Oxford History of Art Series, Oxford, Oxford University Press, 2007.

12

James Lloyd, *Atelier*, ex. cat., Galerie Hübner & Hübner, Frankfurt, 2007; *James Lloyd: Landschaft/Landscape*, ex. cat., Galerie Hübner & Hübner, Frankfurt, 2010.

13

Toussaint Gelton (c. 1630–1680), Hans-Joachim Raupp (ed.), *Historien und Allegorien*, vol. 4, *Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts der SØR Rusche Sammlung*, Münster, Lit Verlag, 2010, cat. 25 *Ruhende Diana*, pp. 168–172.

14

See, Thomas Wagner, ‘Es gibt keine richtige Pose im falsche Negligé: Martin Eder, das Begehren und die Allgegenwart des Kitsches’ (There is no correct pose in a wrong negligee: Martin Eder and the omnipresence of kitsch), Galerie EIGEN + ART (ed.), *Martin Eder. Der dunkle Grund*, ex. cat., Cologne, Dumont, 2006, pp. 25–28. See, also, *Martin Eder. Der blasse Tanz / The Pale Dance: Aquarelles / Watercolours 2001–2010*, Munich, Prestel Verlag, 2010; *Martin Eder: Memoirs of a Nervous Illness*, Brandenburgischer Kunstverein Potsdam e. V., Potsdam, 2003; *Martin Eder, The Return of the Anti-Soft*, Städtische Kunstsammlungen, Augsburg, 2001. For Eder’s nude photography see, *Martin Eder, Die Armen*, Mannheim Kunsthalle, Munich, Prestel Verlag, 2008.

15

Interview with Mark Gisbourne, *Berlin Art Now / Kunst Station Berlin*, Mark Gisbourne, Ulf Meier zu Küingdorf, Jim Rakete, Munich, Knesebeck Verlag; London, Thames & Hudson / New York, Abrams, 2006 (pp. 70–79) p. 73.

Fig. 1

Toussaint Gelton, *Ruhende Diana*, ca. 1660, Öl auf Holz / oil on wood, 13,6 × 16,6 cm



## DIE EROTIK DER MALEREI

Das Malen das Haptische ebenso einbezieht, wie es visuellen Inhalt erzeugt, würde niemand je anzweifeln, dass es sich beim Malen um eine sinnliche Tätigkeit handelt. In der Geschichte der Malerei wurde oft unterschieden zwischen dem Schaffensprozess und dem konzeptuellen Inhalt des Geschaffenen. Sie umfasst also die Ausdrucksseite und das Kognitive. In dieser visuellen Erforschung haben Begehren und Projektion immer eine entscheidende Rolle gespielt. Von der „Erotik der Malerei“ zu sprechen, bedeutet, über die im Atelier des Malers herrschende Introspektivität zu sprechen und in einem umfassenderen Sinne auch über die sinnlichen und erotischen Belange der Welt im Allgemeinen. Diese Aussage sollte jedoch nicht als Plädoyer für den Erotizismus in der Kunst verstanden werden, der ja etwas ganz anderes bedeutet und dem es darum geht, sexuelle Inhalte um ihrer selbst willen zu evozieren.<sup>11</sup> Vielmehr kreieren das Atelier des Künstlers und häufig auch das Sujet einen impliziten Sinn für Erotik (einen „Eros“), da Menschen nie unabhängig von ihrem Begehren sind. Als Beispiel für den Anfang kann das kleine Gemälde *Aurore Seated* (Tafel I) des englischen Künstlers James Lloyd dienen. Es ist ein zartes konventionelles Bildnis einer auf einem Stuhl im Atelier des Künstlers sitzenden nackten Frau.<sup>12</sup> Diese Arbeit kann keinesfalls als erotisch im expliziten Sinn des Erotizismus verstanden werden. Dennoch wäre man naiv anzunehmen, dass eine solche Darstellung völlig frei sein könnte von Aspekten des Begehrens. Das Begehren ist in einem solchen Atelierkontext eine schlichte Gegebenheit, und die Aufgabe des Malers besteht darin, die Essenz dessen, was er vor sich sieht, zu einem Bild zu machen. Das gälte auch, wenn das Gemälde nach einer Fotografie entstanden wäre. Die Erotik der Malerei hat weniger zu tun mit der Besonderheit des Motivs, als mit jenen Besonderheiten, die im Rahmen ihres Werdens zu einem Gemälde realisiert werden.

Fig. 2  
Martin Eder, *Masstab*, 2009, Öl auf Leinwand/  
oil on canvas, 100 × 70 cm



Als Sammler hat sich Thomas Rusche nie vor den Themen des Begehrens und dem Nackten in der Malerei gescheut. Es geht ihm vielmehr um Malerei, welche die Prozesse des Begehrens reflektiert, um Malerei, die zwischen den Bedingungen des Begehrens vermittelt und in ihrem eigenen Lustprinzip verankert ist. Ein allegorisches Beispiel hierfür kann in der barocken SØR Rusche Sammlung in dem Bild *Ruhende Diana* (Fig. 1) von Toussaint Gelton gefunden werden.<sup>13</sup> Die Frauen in Martin Eders Gemälden hingegen sind besonders unverblümt dargestellt. Die in Arbeiten wie *Reinigung* (Tafel II) und *Masstab* (Fig. 2) Porträtierten sind sich ihrer sinnlichen Präsenz und ihres erotischen Potenzials ungeachtet der von den Bildtiteln suggerierten mehrdeutigen Verschiebung sicherlich bewusst.<sup>14</sup> Eders Gemälde spielen oft mit der sexuellen und sinnlichen Erotik des Verfalls, konzentrieren sich aber hauptsächlich auf die räuberische Kraft der Malerei selbst: „Die Figuren in meinen Werken sind extrem unschuldig, aber die Tatsache, dass sie von mir gemalt werden, macht sie völlig ‚un-unschuldig‘. Sie sind wie Opfer, denke ich. Und ich bin der Metzger.“ Dennoch wäre es falsch, Eders Arbeiten als Ausdruck simplen Frauenhasses zu verstehen: „Ich bewundere Frauen, ich liebe sie wirklich; ich

11

Präzisierungen hinsichtlich Definitionen und Begrenzungen von Erotik, Erotizismus und Pornographie sind zu finden bei: Mahon, Alyse: *Eroticism and Art*. Oxford: Oxford University Press 2007 (= Oxford History of Art Series).

12

Lloyd, James: *Das Atelier*. Ausst.-Kat. Hrsg. von Galerie Hübner & Hübner. Frankfurt 2007; Lloyd, James: *Landschaft/Landscape*. Ausst.-Kat. Hrsg. von Galerie Hübner & Hübner. Frankfurt 2010.

13

Toussaint Gelton (ca. 1630–1680), siehe: Raupp, Hans-Joachim (Hrsg.): *Historien und Allegorien* (Bd. 4). *Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts der SØR Rusche Sammlung*. Münster: Lit Verlag 2010. Abbildung 25 *Ruhende Diana*. S. 168–172.

14

Siehe Wagner, Thomas: *Es gibt keine richtige Pose im falschen Negligé*. Martin Eder, das Begehren und die Allgegenwart des Kitsches. In: *Galerie EIGEN + ART u. a.* (Hrsg.): *Martin Eder. Der dunkle Grund*. Ausst.-Kat. Köln: Dumont 2006. S. 19–24. Dazu auch: Martin Eder. *Der blasse Tanz/The Pale Dance*. Aquarelle/Watercolours 2001–2010. München: Prestel Verlag 2010; Brandenburgischer Kunstverein Potsdam e. V. (Hrsg.): *Martin Eder. Memoirs of a Nervous Illness*. Ausst.-Kat. Potsdam: 2003; und *Städtische Kunstsammlungen Augsburg* (Hrsg.): *Martin Eder. The Return of the Anti-Soft*. Ausst.-Kat. Augsburg: 2001. Für Eders Aktfotografie, siehe: Eder, Martin: *Die Armen*. Fotografien zwischen Akt und Porträt. München: Prestel Verlag 2008.

kann das Werk von Muntean und Rosenblum in diesem Zusammenhang gesehen werden.<sup>22</sup> Im Fall von *Untitled (Life is just a short period of time in which you are alive)* (Tafel V) liegt der Fokus auf dem prä-adoleszenten Begehren. Wenngleich der Rand oder die an einen Fernsehbildschirm erinnernde Darstellung konzeptueller angelegt ist als jene von Biskys Arbeiten, besteht die gleiche Tendenz, eine nicht eindeutige oder schwebende Auslegung zu erzeugen. Die in den Bildtiteln angelegte Verschiebung ist charakteristisch für die Gemälde von Muntean und Rosenblum. Wir wissen nie, ob wir uns am Schauplatz eines Mordes, einer Vergewaltigung oder lediglich in der Vorstellungswelt der nackten, auf dem Bauch liegenden Frau auf dem Ledersofa im Hintergrund des Jungen befinden. Das Spielzeug im Mittelgrund links unterstützt den grundlegenden Zustand der Vieldeutigkeit. In kompositorischer Hinsicht leiten Muntean und Rosenblum ihre Arrangements oft von Bühnenbildern ab, was, wie die beiden unumwunden bestätigen, erneut die kompositorische Methode des Barock versinnbildlicht.

Die Verkettung der Themen von Begehren und Tod in der SØR Rusche Sammlung lässt sich ebenso an Bildern von Teilobjekten oder fragmentarischen Narrativen ablesen.<sup>23</sup> Das verspielte kleine Gemälde von Johannes Hüppi, das eine provozierend halb nackt auf dem Bett posierende Frau zeigt, deren Unterkörper in ein Laken gehüllt ist, bezeichnet auch den vertrauten Ort des Traumes, des unverstellten Begehrens und sexueller Interaktion (Fig. 6).<sup>24</sup> Die Verbindungen zwischen Schlaf (in der griechischen Mythologie wird Hypnos – der Gott des Schlafs – als Bruder von Thanatos genannt), Sexualität und Tod bestehen offensichtlich. Eine unbenannte andere Arbeit Hüppis, die auch Teil der Sammlung ist, knüpft dort an und stellt einer schönen Frau einen Totenkopf als Schatten zur Seite (Tafel VI): Eindeutiger könnte der Zusammenhang von Begehren und Tod nicht dargestellt werden. Ebenso offenkundig ist die Darstellung sexuellen Begehrens anhand von Stellvertreter-Objekten in den fast schon als Miniaturen zu bezeichnenden Gemälden des englischen Künstlers Stuart Pearson Wright, dessen Bild *Cumrag (Wichsserviette)* (Tafel VII) dem Betrachter keinen Zweifel über die Verwendung des Gegenstands zulässt. Trotzdem sind es die schiere Feinheit der Darstellung und die Beschaffenheit ihrer Oberfläche, die den Betrachter verführen, während der gezeigte Gegenstand aus dem Fokus

Fig. 4  
Norbert Bisky, *Explorer*, 2008, Öl auf Leinwand /  
oil on canvas, 130 × 110 cm

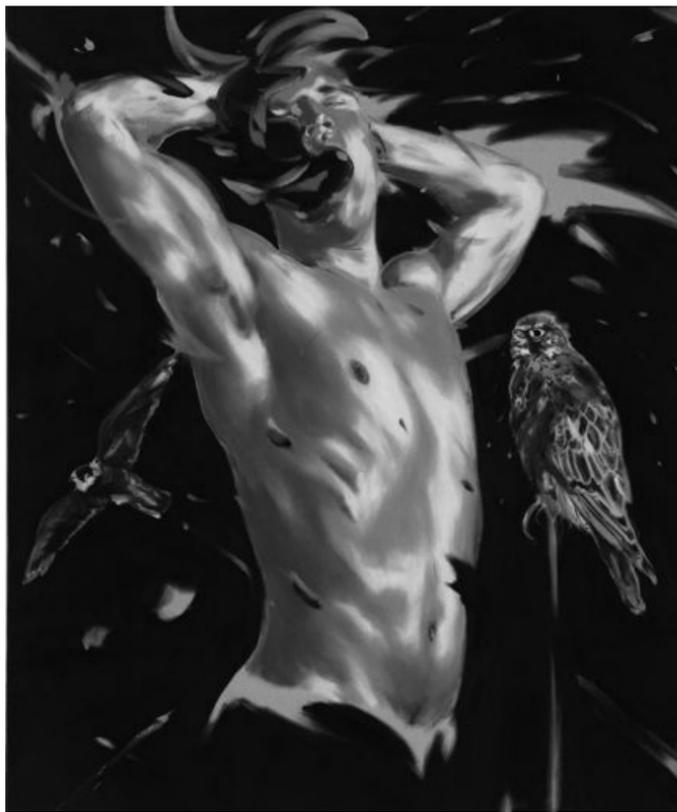


Fig. 5  
Thomas de Keyser, *Achior am Baum*, 1639, Öl auf  
Holz / oil on wood, 19,7 × 15,6 cm



22

Gisbourne, Mark: *Double Act: Zwei Künstler – ein Werk / Double Act: Two Artists – One Expression*. In: Muntean/Rosenblum. Hrsg. von Arndt und Partner. Ausst.-Kat. Bielefeld/Leipzig: Kerber Verlag 2008. S. 10–12.

23

Das Teilobjekt oder Objekt klein a, wie es in der Lacanschen Psychoanalyse genannt wird, meint ein unerreichbares Objekt des Begehrens, das außerhalb des Symbolischen und Realen verbleibt. Dieses Objekt des Begehrens suchen wir im Anderen. Das Konzept wurde von Lacan im Seminar „L'angoisse“ (Lacan, Jacques: *Die Angst: Das Seminar. Buch X*. Hrsg. von Jacques A. Miller. 2. Auflage. Wien: Turia & Kant 2011) formuliert und ging später ein in: Ders.: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Buch XI. 4. Auflage. Berlin: Quadriga 1987*.

24

Ähnliche Bilder, siehe: Museum Moderner Kunst Passau (Hrsg.): *Johannes Hüppi. Bilder, Aquarelle, Zeichnungen und Graphiken aus der Sammlung Großhaus*. Ausst.-Kat. Passau: 2006; Reinhardt, Brigitte u. a. (Hrsg.): *Johannes Hüppi. paarweise*. Ausst.-Kat. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 1999.

## LANDSCAPES OF DESIRE AND BODIES OF SPATIAL PROJECTION

**T**HE decentred conditions of contemporary genre are equally evident around images that might be determined as landscapes. Landscapes to contemporary painters are as much landscapes of the mind (inscapes) as distinct from conventional topographical records of the world. A landscape like Sven Kroner's *Kornfeld* (Cornfield) (plate XXIV), while it may reference a tradition, Constable, Barbizon, Millet, through to Monet and van Gogh, is not strictly expressing anything like the same Romantic ambition. But here again the personal eye and subjectivity of the collector might be said to take a hand. Its apparent affinity in the mind of Thomas Rusche to a work by Jacob van der Croos, almost certainly influenced the Kroner acquisition (fig. 10).<sup>48</sup> The artist Kroner's fascination with what is a largely un-located or imagined landscape appears more to do with crop circles represented, which in consequence suggests the image is probably taken from a found photographic source. Given it is by a German painter certain obvious but loose affinities connect it with the German Romantic tradition, particularly as regards the raised compositional view-point and occasional single figures that are sometimes located in Kroner landscapes, but it could equally be said to be influenced by the contemporary landscape images of painters such as Peter Doig.<sup>49</sup> In the case of David Schnell and his explosive *Markt* (Market) (plate XXV), the concerns are with perspective-derived ideas of recession, and spatial ambiguity, visual and/or chaotic dynamic movement, which are expressed through the vehicle of landscape. Schnell's works though almost invariably departing from landscape or woodland scenes are in their greater reality as much about the complex visual phenomenon of making a painting; he creates paintings about the nature of controllable and potentially uncontrollable space.<sup>50</sup> In this he can be linked to his Leipzig contemporary Martin Kobe (plate XXVI), who through his untitled works creates fantastic architecture that derive from projected townscapes or imagined constructed environments. Both Kobe and Schnell share many of the same investigations into spatial ambiguity and the use of three-dimensional elasticity on a two-dimensional painted surface.<sup>51</sup> The two artists in their different ways address issues of what is sometimes called spatial immanence, or alternatively intangible space, and manipulate the surface facture of paint as a material medium in order to realise it.<sup>52</sup>

The landscape or woodland setting or environment is frequently used by Miriam Vlaming, as in *Der Dompteur* (The Trainer) (plate XXVII), who often works with found old photographs that are sometimes family related. The images conjure up associations to literary feelings of the Gothic-Baroque. In visual terms they can often hint at fairy tale environments and/or submerged memories, in some measure generated through the optical effect created by her canvas wash technique. There is a plaintive melancholy,

aspects of dream, and a sense of visual oscillation as if the viewer is looking into a distorting mirror when looking at Vlaming's works.<sup>53</sup> The last four mentioned artists all having trained in Leipzig, under either Arno Rink or Sighard Gille, and illustrate not only the revival of genre categories, but its further development and expansion within the contemporary practice of painting. While already discussed above, the SØR Rusche Collection also contains a landscape work by Martin Assig, again from his 'Übermalungen' series, called *Gipfel, fünfzehn* (Mount, Fifteen) (fig. 11), in this case a mountain scene by another unknown amateur or Sunday painter, to which he has given new life and meaning. The lower half has been over-painted with an elabo-

Fig. 10

Jacob van der Croos, *Landschaft mit Blick auf Schloß Huis ten Bosch bei Den Haag*, 1656, Öl auf Leinwand / oil on canvas, 47 × 66 cm



48

Hans-Joachim Raupp (ed.), *Landschaften und Seestücke*, vol. 3, *Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts der SØR Rusche Sammlung*, Münster, Hamburg, London, Lit Verlag, 2010, cat. 9, pp. 58–61.

49

*Sven Kroner*, ex. cat., Sies + Höke Galerie Düsseldorf, Bönen, DruckVerlag Kettler, 2008; *Sven Kroner*, ex. cat., Sies + Höke Galerie Düsseldorf, 2006; *Sven Kroner Human Highway*, Galerie Fons Welters, Amsterdam, 2004.

50

*David Schnell, Stunde*, ex. cat., Kunstverein Hannover et.al, Ostfildern, Hatje Cantz, 2010; *Galerie EIGEN + ART* (ed.), *David Schnell, Hover*, ex. cat., Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2008; *David Schnell*, ex. cat., Parasol unit foundation for contemporary art, London, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2006.

51

Mark Gisbourne, 'Perception and Immanent Plane (The Paintings of Martin Kobe)', *Karl Schmidt-Rotluff Stipendium 2008* (Volume *Martin Kobe*), Karl Schmidt-Rotluff Förderungsstiftung, Berlin, Dusseldorf, 2008; Mark Rappolt, 'Behind True Symmetry', *Martin Kobe; Behind True Symmetry*, Jay Jopling / White Cube Gallery, London, 2007. See also, Mark Gisbourne, Martin Kobe. *Painting as Doubt and the Architecture of Impossibility*, *Martin Kobe*, EASTinternational, Norwich, 2004.

52

What are called living 'planes of immanence' are implied forms of human psychological planimetry discussed in Gilles Deleuze, 'Immanence A Life', *Pure Immanence: Essays on A Life*, New York, Zone Books, 2001, pp. 25–33.

53

Mark Gisbourne, 'Lärm im Spiegel: Die Malerei von Miriam Vlaming/Noise in the Mirror. The Paintings of Miriam Vlaming', *Miriam Vlaming. You Promised Me*, Kunsthalle Mannheim, Kerber Verlag, Leipzig, 2009, pp. 53–55; also Mark Gisbourne, 'Learning without thought is labour lost; thought without learning is perilous.' Harald Frisch (ed.), *Rink & Vlaming Malerei*, ex. cat., Berlin, 2008.

## LANDSCHAFTEN DES BEGEHRENS UND KÖRPER RÄUMLICHER PROJEKTION

Die Dezentriertheit zeitgenössischer Genres ist gleichermaßen offensichtlich bei Bildern, die als Landschaften bezeichnet werden könnten. Zeitgenössische Maler unterscheiden Landschaften des Geistes („inscapes“, innere Landschaften) von konventionellen topografischen Aufzeichnungen der Welt. Eine Landschaft wie Sven Kroners *Kornfeld* (Tafel XXIV) mag sich auf die Tradition von Constable über Barbizon und Millet, bis hin zu Monet und van Gogh beziehen, ohne irgendeine romantische Ambition auszudrücken. Sicherlich haben sein persönlicher Blick und subjektive Gründe Thomas Rusche zum Erwerb des Bildes bewogen, in dem er Verwandtschaften zu einer Arbeit von Jacob van der Croos (Fig. 10) entdeckte.<sup>48</sup> Die Faszination des Künstlers Kroner für im weitesten Sinne ortlose, erfundene Landschaften scheint mit den dargestellten Kornkreisen zu tun zu haben, was die Vermutung zulässt, dass das Bild auf der Grundlage eines gefundenen Fotos entstand. Das von einem deutschen Maler stammende Bild *Kornfeld* zeigt lose, aber doch offensichtliche Verbindungen mit der Tradition der deutschen Romantik. Dies gilt beispielsweise für den erhöhten Kompositionsstandpunkt und das gelegentliche Auftauchen von Figuren in Kroners Landschaften. Ebenso könnte man aber auch vermuten, dass sein Werk von den Bildern zeitgenössischer Landschaftsmaler wie Peter Doig beeinflusst ist.<sup>49</sup> Im Fall von David Schnells explosivem Bild *Markt* (Tafel XXV) geht es um aus der perspektivischen Darstellung erzeugte Vorstellungen von Rückzugsbewegungen, um räumliche Mehrdeutigkeit, visuelle und chaotisch-rasante Bewegung. Zum Ausdruck gebracht wird das alles mit dem Mittel der Landschaftsdarstellung. Schnells Arbeiten sind, wenngleich sie nahezu ausnahmslos von Landschafts- oder Waldszenen ausgehen, in ihrer weiter gefassten Wirklichkeit dennoch ebenso Arbeiten über das komplexe visuelle Phänomen der Anfertigung eines Gemäldes; er kreiert Gemälde des kontrollierbaren und gleichsam potenziell nicht-kontrollierbaren Raumes.<sup>50</sup> Hier steht er seinem Leipziger Zeitgenossen Martin Kobe nahe. Kobe (Tafel XXVI) erschafft mit seinen unbetitelten Arbeiten fantastische Architekturen, die von entworfenen Stadtansichten oder imaginierten Konstruktionen der Außenwelt hergeleitet werden. Kobe und Schnell unternehmen immer wieder ähnliche Erforschungen der räumlichen Mehrdeutigkeit und des Umgangs mit dreidimensionaler Elastizität auf zweidimensional gemalten Oberflächen.<sup>51</sup> Beide beschäftigen sich auf ihre jeweilige Art mit dem, was als räumliche Immanenz oder auch als unfassbarer Raum bezeichnet wird, um diesen zu erzeugen ist ihr wichtigstes Mittel die Manipulation der durch Farbe erzeugten Oberflächenstruktur.<sup>52</sup>

Landschaften oder Wälder werden auch von Miriam Vlaming oft als Handlungsorte oder Umfeld benutzt, so in *Der Dompteur* (Tafel XXVII). Die Künstlerin arbeitet häufig mit gefundenen Fotogra-

Fig. 11  
Martin Assig, *Gipfel, fünfzehn*, 2010, Enkaustik  
auf Holz / encaustic on wood, 46 × 67 cm



fien, die manchmal familiäre Bezüge haben. Die Bilder erwecken Assoziationen zur Schauerliteratur des englischen Spät-Barock. Oft spielen sie auf märchenhafte Szenarios oder verschüttete Erinnerungen an. Zum Teil erreicht die Künstlerin das durch die Wirkung ihres lavierenden Farbauftrags. Wehklagende Melancholie, Momente des Traumes und der Eindruck visuellen Oszillierens finden sich in Miriam Vlamings Bildern, als schaue der Betrachter in einen Zerrspiegel.<sup>53</sup> Die vier letztgenannten Künstler haben alle in Leipzig bei Arno Rink oder Sighard Gille studiert. Sie stehen nicht nur für die Wiederbelebung der Genre-Kategorien, sondern auch für deren Weiterentwicklung und Entfaltung innerhalb der zeitgenössischen Malpraxis. Die SØR

48

Raupp, Hans-Joachim (Hrsg.): *Landschaften und Seestücke*. (Bd. 3). *Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts der SØR Rusche Sammlung*. Münster, Hamburg, London: Lit Verlag 2001. Abbildung 9. S. 58–61.

49

Sies + Höke Galerie Düsseldorf (Hrsg.): Sven Kroner. *Ausst.-Kat. Bönen*: DruckVerlag Kettler 2008; Sies + Höke Galerie Düsseldorf (Hrsg.): Sven Kroner. *Ausst.-Kat. Düsseldorf*: 2006; Galerie Fons Welters (Hrsg.): Sven Kroner *Human Highway*. *Ausst.-Kat. Amsterdam*: 2004.

50

Kunstverein Hannover u. a. (Hrsg.): David Schnell. *Stunde*. *Ausst.-Kat. Ostfildern*: Hatje Cantz 2010; Galerie EIGEN+ART (Hrsg.): David Schnell. *Hover*. *Ausst.-Kat. Ostfildern*: Hatje Cantz 2008; Parasol unit foundation for contemporary art (Hrsg.): David Schnell. *Ausst.-Kat. Ostfildern*: Hatje Cantz 2006.

51

Gisbourne, Mark: *Perception and Immanent Plane (The Paintings of Martin Kobe)*. In: Karl Schmidt-Rottluff Stipendium 2008. Teilband Martin Kobe. Hrsg. von Karl Schmidt-Rottluff Förderungstiftung Berlin. Düsseldorf: 2008. Rappolt, Mark: *Behind True Symmetry*. In: Martin Kobe. *Behind True Symmetry*. London: Jay Jopling/White Cube Gallery 2007. Siehe auch: Gisbourne, Mark: *Painting as Doubt and the Architecture of Impossibility*. Anlässlich der Ausstellung *East International* in der Norwich Gallery, Norwich School of Art and Design, Norwich.

52

Die sogenannten lebenden Ebenen der Immanenz sind in der humanpsychologischen Planimetrie inbegriffene Ausprägungen, die Gilles Deleuze in „Die Immanenz: ein Leben ...“ diskutiert. Zu finden in: F. Balke, Friedrich u. a. (Hrsg.): Gilles Deleuze – *Fluchtlinien der Philosophie*. München: Wilhelm Fink 1996. S. 29–33.

53

Gisbourne, Mark: *Lärm im Spiegel*. Die Malerei von Miriam Vlaming. In: Miriam Vlaming. *You Promised Me*. Hrsg. von Kunsthalle Mannheim. Leipzig: Kerber Verlag 2009. S. 53–55; Gisbourne, Mark: *Learning without a thought is labour lost; thought without learning is perilous*. In: Rink & Vlaming *Malerei*. Hrsg. von Harald Frisch. Berlin: 2006.

## DIALECTICS OF RETURN

**A** RETURN to the dialectics of history, and the abandonment of the now farcical ‘end of history’ theories of some twenty years ago, has reopened the debate into parallel histories and heterogeneous pluralities. The argument was that with the end of ‘grand narrative’ thinking (ideological systems), and belief in the triumph of liberal democracies meant the socio-cultural evolution of mankind had come to an end.<sup>58</sup> All that was left was an ongoing series of events. But history has returned with a vengeance and Francis Fukuyama’s predictions seem almost comical today. What is the nature of this return to history, and what do we mean by the word ‘return’ itself? It has been argued in this essay that Thomas Rusche’s collection is very contemporary, but at the same time that it has strong connections to the Baroque and to the themes of Eros and Thanatos. The word ‘return’ in the contemporary context must not be understood as simply reviving the past as the return of the same, but is a form of repetition (return as repetition) that is constantly being projected forward. The Danish philosopher Søren Kierkegaard, seen as the founder of (Christian) existentialism, long ago observed that “repetition and recollection are the same movement only in opposite directions; for what is recollected has been, is repeated backwards, whereas repetition so-called is repeated forwards.”<sup>59</sup> To engage with the past then is not to reconstruct it, but through creative repetition carry it forward into a new reality; history is to be made and not simply re-instituted or recapitulated. Many things within contemporary life are always in a state of being repeated, as in, for example, daily religious practices across the world. Notions of services, prayers, intercessions, masses, liturgies, litanies and recitations are in a constant state of repetition. But this is not in any sense to suggest that their intention is merely to recollect, repeat, or intentionally re-institute the religious practices of the past; what they invoke as meaning is a projection forwards. Contemporary painters who engage with the history of art similarly do not consider themselves as copying or repeating what came before, regardless as to whether they might share certain sensibilities and affinities of earlier ages of expression.

If we consider the Polish artist Zofia Kulik’s photographic collages *The Splendour of Myself V (Mother, Daughter, Partner)* (plate XXX), and two examples from the series of *Still Life 1–5* (fig. 13, 14) in the SØR Rusche Collection, it is obvious that the first invokes certain ‘Gloriana’-type imagery associated with the Elizabethan or Jacobean-Baroque Age, and the latter is a take on seventeenth century vanitas and still life.

Fig. 13

Zofia Kulik, *Still Life 1*, 1994/2009, Fotocollage, C-Print / photo collage, c-print, 40 × 40 cm

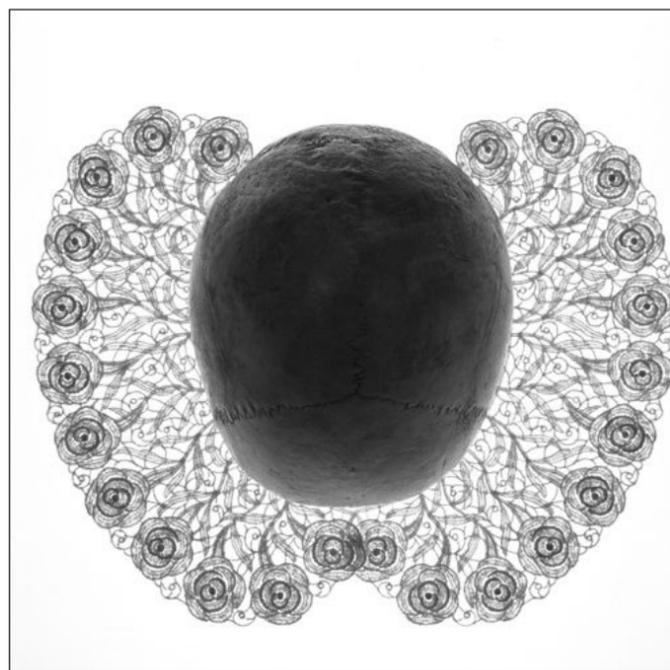


Fig. 14

Zofia Kulik, *Still Life 2*, 1994/2009, Fotocollage, C-Print / photo collage, c-print, 40 × 40 cm



58

Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, London and New York, Penguin, 1992 (it expanded upon an earlier essay first published in 1989).

59

Søren Kierkegaard, ‘Recollection is a discarded garment’, (1843), in Fleckner Sarkis, *The Treasure Chest of Mnemosyne: Selected texts on memory theory from Plato to Derrida*, Dresden, Verlag der Kunst, 1998, (pp. 128–136) p. 128.

## DIE DIALEKTIK DER RÜCKKEHR

Die Rückkehr zur Dialektik der Geschichte und die Aufgabe der heute absurd wirkenden Theorien vom „Ende der Geschichte“ von vor ungefähr zwanzig Jahren haben die Debatte für parallele Historisierungsvorgänge und heterogene Pluralismen wiedereröffnet. Damals wurde argumentiert, dass mit dem Ende des Denkens in „großen Erzählungen“ (ideologischen Systemen) und dem Glauben an den Triumph der liberalen Demokratien auch die sozio-kulturelle Evolution der Menschheit zu einem Ende gekommen sei.<sup>58</sup> Alles, was bliebe, sei eine endlose Serie von Ereignissen. Doch die Geschichte ist mit voller Kraft zurückgekehrt, und Francis Fukuyamas Vorhersagen erscheinen heute fast komisch. Was meinen wir mit Rückkehr zur Geschichte und was mit dem Wort „Rückkehr“ überhaupt? Wie bereits ausgeführt, ist Thomas Rusches Sammlung sehr zeitgenössisch ausgerichtet, zugleich hat sie aber auch starke Verbindungen zum Barock und zu den Themen Eros und Thanatos. Im zeitgenössischen Kontext muss das Wort „Rückkehr“ nicht als simple Wiederbelebung der Vergangenheit verstanden werden, als Rückkehr desselben, sondern es bezeichnet eine Form der Wiederholung (Rückkehr als Wiederholung), die beständig nach vorn projiziert wird. Der dänische Philosoph Søren Kierkegaard, der als der Begründer des (christlichen) Existenzialismus gilt, beobachtete vor langer Zeit: „Wiederholung und Erinnerung sind die gleiche Bewegung, nur in entgegengesetzter Richtung; denn wessen man sich erinnert, das ist gewesen, wird rücklings wiederholt; wohingegen die eigentliche Wiederholung sich der Sache vorlings erinnert.“<sup>59</sup> Sich mit der Vergangenheit zu beschäftigen, heißt nicht, sie wieder zu errichten, sondern sie durch schöpferische Wiederholung vorwärts in eine neue Realität zu überführen. Geschichte muss geschaffen und nicht einfach wiedereingeführt oder rekapituliert werden. Viele Angelegenheiten des zeitgenössischen Lebens befinden sich immerzu in einem Zustand der Wiederholung, so zum Beispiel die alltäglichen religiösen Praktiken in aller Welt. Formeln aus Gottesdiensten, Gebeten, Fürbitten, Messen, Liturgien, Litaneien und Rezitationen werden kontinuierlich wiederholt. Und keinesfalls geht es dabei darum zu suggerieren, dass ihre Intention lediglich eine Rückbesinnung sei, also die Wiederholung oder bewusste Wiedereinführung religiöser Rituale der Vergangenheit; die aufgerufene Bedeutung ist die Projektion nach vorne. Zeitgenössische Maler, die sich mit der Geschichte der Malerei befassen, würden nie davon ausgehen, dass sie Früheres kopierten oder wiederholten, unabhängig davon, ob sie bestimmte Sensibilitäten und Neigungen früherer Ausdrucksweisen teilen.

Betrachten wir die fotografischen Collagen der polnischen Künstlerin Zofia Kulik *The Splendour of Myself V (Mother, Daughter, Partner)* (Tafel XXX) und zwei Arbeiten aus ihrer Serie *Still Life 1–5* (Fig. 13, 14) aus der SØR Rusche Sammlung, wird deutlich, dass das erste Werk die „Gloriana“-Bildsprache<sup>60</sup> des elisabethanischen oder jakobäisch-barocken Zeitalters zitiert und die beiden anderen Bilder die Vanitas- und Stillebentradition des 17. Jahrhunderts aufgreifen. Aber da *The Splendour of Myself V* ein zeitgenössisches und äußerst persönliches Selbstporträt der Künstlerin ist, das zuerst im Kontext der Documenta XI neben Porträts aus dem 17. Jahrhundert und Rembrandtschen historischen Motiven gezeigt wurde, findet hier weniger eine Transponierung, sondern vielmehr eine Projektion von Bedeutung in die zeitgenössische Realität der Künstlerin statt. Alle Arbeiten Kuliks sind tief in ihrem häuslichen Leben und in ihren persönlichen Erfahrungen verankert, was sich aus ihrer Herkunft aus den Bereichen der Performance und der Dokumentation erklärt.<sup>61</sup> Geschichte als Archiv und als Sammlung repräsentativer Erinnerungen bildet daher Kuliks Ausgangspunkt, von dem aus sie wiederkehrende Themen zeitlich nach vorn projiziert. Selbiges könnte man über Ruprecht von Kaufmanns außergewöhnliches Gemälde *Die Erbschaft* (Tafel XXXI) sagen. Das Bild bezieht sich einerseits auf die Konvention neoklassizistischer Friese, hat eine an Goya erinnernde Tonalität und spielt andererseits auf die anthropomorphen Verwandlungen und brachialen mythologischen Körper-Verletzungen an, die von der Malerei des Barock eingebracht wurden. Nicht zuletzt weil es ihn an das berühmte Gemälde von Jan Tegnagel *Circe verwandelt die Gefährten des Odysseus in Schweine* (Fig. 15) erinnerte, das sich in der barocken SØR Rusche Sammlung befindet, war Thomas Rusche nicht zuletzt von diesem Bild fasziniert.<sup>62</sup> Die von Homer und Ovid überlieferte Erzählung beinhaltet für ihn

58

Fukuyama, Francis: Das Ende der Geschichte. 4. Auflage. Reinbek: Kindler Verlag 1992. (Das Buch ging aus einem im Jahr 1989 erstmals publizierten Essay hervor.)

59

Søren Kierkegaard, „Die Erinnerung ist ein abgelegtes Kleid“ (1843). In: Ders.: Gesammelte Werke. (Bd. 5 / 6): Die Wiederholung. Drei erbauliche Reden 1843. Düsseldorf: 1955. S. 1–97, S. 3.

60

Gloriana war der Spitzname der englischen Königin Elisabeth I.

61

Wilson, Sarah: Discovering the Psyche. In: Zofia Kulik. *Od Syberii do Cyberii/From Siberia to Cyberia* (and other essays). Hrsg. von Museum Narodowe. Posnan: 1999. S. 53–71. Eine konzeptuelle Erweiterung vollzog sich in: Museum Bochum u. Kunsthalle Rostock (Hrsg.): Zofia Kulik. *From Siberia to Cyberia*. Und andere Arbeiten. Ausst.-Kat. Bochum/Rostock: 2005. Siehe dazu auch die riesige Fotografie-Installation: Zachęta National Gallery u. a. (Hrsg.): Zofia Kulik. *Od Syberii do Cyberii*. Ausst.-Kat. Warschau: 2004; Le Guern (Hrsg.): Zofia Kulik. *Self-Portraits and the Garden*. Ausst.-Kat. Warschau: 2004; Zak Branicka (Hrsg.): Zofia Kulik. *Splendour of Myself V (Mother, Daughter, Partner)*. Ausst.-Kat. Berlin: 2008.

62

Jan Tegnagels (ca. 1584–1635) Bild *Circe verwandelt die Gefährten des Odysseus in Schweine* in: Raupp, H.-J.: *Historien und Allegorien*. Abbildung 65. S. 382–387.

Museums- und Galerie-Sammlungen, die allein mit ihrer schlichten Beschreibung betitelt sind.<sup>71</sup> Die tänzerischen, bewegten Elemente vieler anderer Ruckhäberle-Gemälde zeigen Einflüsse seiner vor der Zeit an der Kunsthochschule absolvierten Ausbildung als Trickzeichner. Manche seiner Köpfe, diese seltsamen Charaktere, könnten leicht in einer Animation auftauchen.

Die Bruststücke des zeitgenössischen Künstlers George Condo, hier das Bild *The Renegade* (Tafel XXXVIII), mit ihren verzerrt-entstellten Gesichtsanatomien sind in gewisser Hinsicht der kubistisch-surrealistischen Tradition Picassos verpflichtet. Besonders deutlich wird das durch die Betonung des Mundes, wie sie auf vielen von Condos Gemälden zu sehen ist (dazu auch Fig. 19).<sup>72</sup> Seine Arbeiten vermischen Elemente der Karikatur, Parodie und einen ironischen Zugriff auf die surrealistischen Vorstellungen von konvulsiver Schönheit und *humour noir* oder Schwarzem Humor.<sup>73</sup> Condos Verbindungen zur Beat Generation (Jack Kerouac, Allen Ginsberg und William S. Burroughs) geben ihm eine besondere Position.<sup>74</sup> Zwar spielt auch er wie Eder an den Grenzen von Kitsch und Schönheit, aber anders als dieser befasst er sich wenig mit der Erotik der Malerei. Condo stammt aus der Graffiti-Kunst des New Yorker East Village der 1980er Jahre, aus der Generation um Keith Haring und Basquiat. Seine Gemälde werden manchmal als „künstlicher Realismus“ beschrieben. Er belegt in einzigartiger Weise meine an Marcuse angelehnte Beobachtung, dass die Malerei, als Akt der Fantasie, es vermag, tiefere Wahrheiten zu offenbaren, die jenseits der repressiven Grenzen des Realitätsprinzips liegen.<sup>75</sup> Die Brustporträtmalerei war in der Malerei des Barock und der Renaissance sehr verbreitet. Zahlreiche Beispiele sind in der niederländischen barocken SØR Rusche Sammlung vertreten (Fig. 20).<sup>76</sup> Cornelia Schleimes großformatiges Porträt *Ohne Titel* (Tafel XXXIX), das konventioneller und erkennbar als Porträt angelegt ist, offenbart, was vielen Lesern wohl schon deutlich geworden sein wird: Thomas Rusche und seine Familie sind seit Generationen praktizierende Katholiken. Woraus sich auch seine emotionale Bindung für die Kunst des Barock und die zeitgenössische Kunst erklärt. Das bedeutet natürlich

Fig. 19  
George Condo, *The Blue Rodrigo*, 2008/2009,  
Öl auf Leinwand/oil on canvas, 20,3 × 15,2 cm



Fig. 20  
Abraham Bloemaert, *Brustbild eines alten Mannes in bäuerlicher Kleidung*, ca. 1635, Öl auf Holz/oil on wood, 37,5 × 28 cm



71

Ruckhäberle, Christoph: *Porträt*. Leipzig: Lubok Verlag 2009; Kunstwerkstatt Christoph Ruckhäberle. München: Prestel Verlag 2008; Munder, Heike (Hrsg.): Christoph Ruckhäberle. *Figur*. Zürich: JRP/Ringier 2010.

72

Condos bildliche Verwandtschaft mit Picasso drückt sich auch in seinen Illustrationen zu den Gedichten Picassos aus. Siehe Fitzgerald, Michael: *George Condo. Collage Paintings*. New York: PaceWildenstein 1998; Ruiz Picasso: *Pages de Garde/End Papers*. New York: PaceWildenstein 1998. Picassos surrealistisches Porträt *Le Baiser* (1925) ist eine Ikone der modernen Kunst.

73

Foster, Hal: *Convulsive Beauty*. Cambridge, Mass.: The MIT Press 1993. Foster schreibt ausführlich über „Jenseits des Lustprinzips“ (Freud) und die ästhetische Erotik der konvulsiven Schönheit, wie sie vom Buch *L'Amour fou* des Begründers des Surrealismus, André Breton, und anderen Schriften ausging.

74

Ginsberg, Allen: *Selected Poems*. New York: Harper Collins 1997 (mit einem Cover von George Condo); Whitney Museum of Art (Hrsg.): William S. Burroughs and George Condo. *Ghost of a Chance*. New York: 1991.

75

Luhning Augustine (Hrsg.) *George Condo. Existential Portraits. Sculpture, Drawings, Paintings. Ausst.-Kat.* New York: 2006; Fleissig, Peter (Hrsg.): *George Condo. Memories of Manet and Velazquez*. Paris: Jérôme de Noirmont 2004; Kellein, Thomas u. a. (Hrsg.): *George Condo. One Hundred Women. Ostfildern: Hatje Cantz 2005; Condo, George: The Imaginary Portraits of George Condo*. New York: powerHouse Books 2002. *Galerie Jérôme de Noirmont (Hrsg.): George Condo. Physiognomical Abstraction*. Paris: 2001.

76

Die Tronjes genannten Porträts [was so viel wie Gesicht oder Miene bedeutet] arbeiten oft mit religiösen oder symbolischen Assoziationen. Beispiele sind: Abraham Bloemaert (1566–1651) *Brustbild eines alten Mannes in bäuerlicher Kleidung* und Pieter Verelst (ca. 1618–1668?) *Jüngling mit Federbaret* in: Raupp, Hans-Joachim (Hrsg.): *Portraits*. (Bd. 1). *Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts der SØR Rusche Sammlung*. Münster, Hamburg, London: Lit Verlag 2010. Abbildung 5, S. 26–29 und Abbildung 54, S. 142–145.



I James Lloyd, *Aurore Seated*, 2005, Öl auf Leinwand, 71 × 56 cm



II Martin Eder, *Reinigung*, 2010, Öl auf Leinwand, 110 × 80 cm



XI BEZA, *Sculpture with Skull*, 2008, Öl auf Leinwand, 140 × 120 cm



XII Tilo Baumgärtel, *Lesben-WG*, 2008, Öl auf Leinwand, 30 × 40 cm



XVII Paule Hammer, *Wie es wirkt*, 2008, versch. Materialien auf Leinwand, 140 × 120 cm



XVIII L.C. Armstrong, *Green Vase with Oranges and Skull*, 2005, Acryl, Zündschnur, Gießharz auf Leinwand, 60 × 48 cm



XXXV David Schnell, *Markt*, 2010, Öl und Eitempera auf Leinwand, 110 x 180 cm



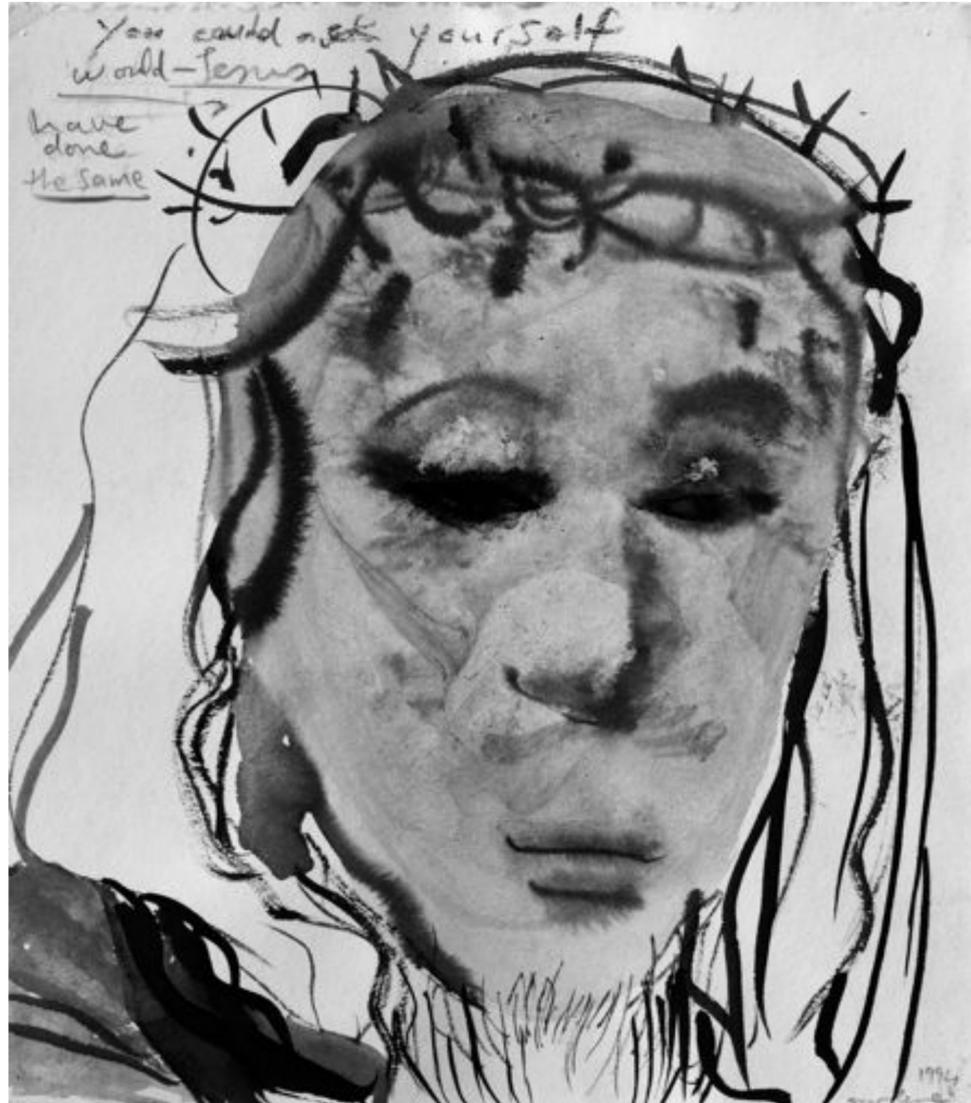
XXXVI Martin Kobe, *Ohne Titel*, 2008, Acryl auf Leinwand, 50 x 65 cm



XXXVII Christoph Ruckhäberle, *Ohne Titel*, 2008, Öl auf Leinwand, 100 × 70 cm



XXXVIII George Condo, *The Renegade*, 2008, Öl auf Leinwand, 25,4 × 20,3 cm



XLI Marlene Dumas, *Would Jesus Have Done The Same*, 1994, Tinte und Tusche auf Papier, 44 x 38 cm



XLII Stephan Balkenhol, *Ohne Titel*, 2008, Ebenholz auf gefertigtem Sockel, Höhe 50,5 cm