



**Rolf v. Bergmann
Rainer Fetting
Ep. Hebeisen
Anne Jud
Thomas Müller
Helmut Middendorf
Salomé
Berthold Schepers
Bernd Zimmer**

**Galerie am Moritzplatz
Berlin 1978**

Die Galerie am Moritzplatz – vorgestellt von Ernst Busche

Eine Gruppe von Künstlern, unzufrieden mit den Ausstellungsmöglichkeiten des etablierten Kunstbetriebs, hat ihre eigene Galerie gegründet. Daran ist zunächst nichts Außergewöhnliches; doch daß diese »Galerie am Moritzplatz« inzwischen immerhin ein Jahr besteht, zu den meistbesuchten in Berlin gehört und so erfolgreich ist, daß eine größere Dependance in Aussicht genommen wurde, läßt aufhorchen. Diese Künstler, jung wie sie sind, meinen es offensichtlich ernst. Ausstellungsmöglichkeiten waren ihnen um so weniger geboten, als ihre Arbeiten sich nicht in das gängige Klischee von Berliner Kunst, das im wesentlichen von kritisch-realistischen Künstlern geprägt wurde, hineinzwängen lassen. Anders als jene reagieren sie nicht in unvermittelter Weise auf die Umwelt, sondern sie konzentrieren sich zunächst auf die eigene Person: eigene Empfindungen und psychische Vorgänge sind Grundlage für die künstlerische Aktion und für die Auseinandersetzung mit der Welt.

Das drückt sich zunächst in gestischer, expressiver Malerei aus, wie etwa Bernd Zimmer sie vorführt: Er malt zumeist einfache, große Formen, Rhomben oder Kuben zum Beispiel, mit weit ausladenden Bewegungen und breitem Pinsel. Bildgegenstand kann eine Landschaft sein, Berge oder Meer, oder auch ein ganz knapp gezeichnetes Objekt. Die Tendenz zur Abstraktion ist nicht zu übersehen und führt tatsächlich gelegentlich zum völlig gegenstandslosen Bild. Hödicke, Koberling, Lüpertz und Stöhrer sind einige der heutigen Anreger für diese Malerei, aber mit gleichem Recht ist die Barockmalerei zu nennen, Tintoretto etwa, dem Zimmer mit seinen Riesenformaten nacheifert. Die Bildgröße ist nicht Selbstzweck, sondern eine der Voraussetzungen für freies, ungehindertes Sich-Ausmalen. Zimmer möchte nicht nur die eigenen Gefühle zeigen, sondern auch die des Betrachters aktivieren, mit seinen »Wechselbildern« etwa, wo er Wärme und Kälte gegenüberstellt oder verbindet. Sein 3 x 10 m großes Bild »Flut« vermittelte den Galeriebesuchern unversehens das Gefühl, im Wasser zu stehen. Die Malaktion ist Zimmer wichtiger als Malkonzepte, der ursprüngliche Gestaltungswunsch wesentlicher als Diskussion über Raum und Fläche.

In ähnlicher Weise tachistisch-frei arbeitet Rainer Fetting, dessen Bildgegenstand vornehmlich die eigene alltägliche Umgebung ist. Dazu gehören u.a. die Berliner Mauer und der Ost-Berliner Fernsehturm, die er von seinem Atelierfenster aus sehen kann; insbesondere die nächtliche Aussicht ist packend, wenn der Turm in schrillen Farben erleuchtet wird. Diese »falsche« Farbigkeit ergibt zusammen mit der aggressiven, menschenfeindlichen Gestalt des Turmes und der angrenzenden Bauten ein gutes Bildmotiv. Daneben stehen – besonders wichtig für Fetting – Porträts seiner Freunde

Herausgeber:
Galerie am Moritzplatz, Oranienstraße 58, 1000 Berlin 61 (Kreuzberg)
Offsetreproduktionen:
Peter Decker, Berlin
Satz:
Peter von Maikowski, Berlin
Rainer Pretzell, Berlin
Druck:
Rainer Verlag, Berlin

sowie, als neuestes Bildmotiv, »van Gogh an der Mauer«. Wie bei den Porträts, die er nicht nach dem Foto, sondern nach dem Modell malt, sind hier Bildraum und Volumen von Bedeutung sowie eine sich dadurch ergebende Dynamik und – immer wieder – die Farben. Van Gogh ist wohl nicht ganz zufällig in Fettings Bilder geraten; in diesem Urtypus des an sich selbst und an der Gesellschaft leidenden Künstlers, dessen Gesicht Fetting stets bis zur Unkenntlichkeit zumalt, sieht der junge Maler auch etwas vom eigenen Leben wieder, allerdings hält er van Gogh für weitaus gerissener – z. B. in der finanziellen Beziehung zum Bruder Theo – als man gemeinhin annimmt.

Selbstdarstellung in konsequentester, exhibitionistischer Form praktiziert Salomé. Er malt »Stilleben für Transvestiten«, sich selbst als »Böse Alte« oder als männliche Marilyn Monroe, den Bildrahmen mit Satin umkleidet. Daneben gibt es Männertorsos mit Betonung des Genitals und, in gleicher Weise als Fetisch, Schulobjekte als erotisches Symbol. Salomé befragt hier nicht nur seine sexuelle Realität, sondern auch die der Gesellschaft, das sauber aufgeteilte männlich-weibliche Rollenklischee – und legt zugleich seine sexuellen Phantasien frei: seine Selbstporträts mit dem in die Länge gezogenen Körper, der durch hochhackige Schuhe noch mehr Streckung bekommt, sind ein Hinweis auf sein erotisches Ideal. In der jüngsten Zeit haben sich Salomé's Bilder, in denen häufig ein Teil des Malgrundes frei bleibt, von der spektakulären transvestitischen Selbstentblößung gewandelt zur psychischen Bestandsaufnahme; die jetzigen, freier und großzügiger gemalten Selbstporträts haben eine neue, ernsthaft-introspektive Qualität bekommen.

Salomé ist ebenso Schüler von K. H. Hödicke wie Helmut Middendorf, der mit seiner ironischen Pointierung von visuellen und sprachlichen Klischees dem Lehrer recht nahesteht. Zwar ist in seinen neuesten Arbeiten die bildnerische Gestaltung wichtiger als die ironische Distanzierung; aber im bisherigen Werk überwiegt das – vorwiegend gezeichnete – Aperçu. Auch Middendorf wendet sich gegen eine zu starke Theoretisierung der Kunst, gegen den Zwang zur Flächigkeit auf der zweidimensionalen Bildfläche, und visualisiert das in einer kleinen Zeichnungen-Serie: zunächst erscheint ein Pinsel als Sonnenuhr, deren Zeit offensichtlich abgelaufen ist, dann als Blume mit teils verblühten, teils nachwachsenden »Palettenblüten«; ein »Palettenuntergang« faßt alle »stimmungsvollen« Sonnenuntergänge der abendländischen Malerei in sich zusammen, und trauriger Endpunkt ist ein abgeholzter Palettenwald. »Es gibt keine Malerei mehr«, heißt der hier ironisch-traurig illustrierte Slogan. Middendorfs Werk ist das wohl vielfältigste der Gruppe, da er sich nicht so sehr längere Zeit mit einem motivischen oder darstellerischen Problem beschäftigt, als vielmehr an mehreren Projekten gleichzeitig arbeitet. Dazu gehört auch das experimentelle Erforschen neuer Darstellungsmittel, wie seine Arbeit mit Fotopapier: die durch Zucker geschützte Filmschicht wird belichtet, indem Middendorf mit dem Finger Spuren hineinzeichnet; das ergibt den Eindruck von in Sand gemalten Urzeichen.

Anne Jud arbeitet ähnlich ironisierend-verfremdend wie Middendorf, aber an ausschließlich einem Objekt: der amerikanischen Dollar-Note. Auf einer USA-Reise entdeckt und in seinem Stellenwert für nicht nur die amerikanische Welt erkannt, hat dieser Bildgegenstand für die Künstlerin seither nichts von seiner Faszination verloren. Mit dem zunächst mehr spielerisch begonnenen »100 Dollar Buch« hat sie vorgemacht, was man mit den Geldscheinen alles anstellen kann, wie sehr man ihn durch Be- und Übermalungen, Collagen und Grattagen verfremden kann. Mit gültigen Banknoten zu arbeiten, wurde auf die Dauer zu teuer, und so hat sie sich ihr eigenes »GELD« drucken lassen. Die Verfremdungen können so weit gehen, daß mit dem Herunterreißen von Klebeband die Note teilweise physisch zerstört oder der Aufdruck so weit weggenommen wird, daß von der Banknote nur noch das Format zurückbleibt. Faszination durch's Geld, aber auch der Versuch seiner Zerstörung. Andere Dollar-Verwendungsmöglichkeiten sind Kleidungsstücke, Super-Dollars, aus 200 Einzelscheinen zusammengesetzt, über die dann das Dollar Design gezeichnet wurde, und – Dollars als eine Rolle Toilettenpapier.

Weniger noch als Anne Jud ist Berthold Schepers mit dem Malerisch-Expressiven beschäftigt. Er arbeitet hauptsächlich mit Licht, aber nicht mit gemaltem, sondern mit realem Licht, mit einer Glühbirne z. B. im »Lichtgewicht«, in dem die Wärme der Lampe einen auf ihr liegenden Margarinewürfel zerschmelzt und mit dem flüssigen Fett dann eine unwirkliche Lichtatmosphäre erzeugt. Hauptsächlich arbeitet Schepers jedoch mit dem kalten Licht der Neon-Röhre. Er steckt etwa zwei dieser Röhren durch einen Heizkörper und bekommt so, im Zusammenhang mit der festen Eisenstruktur des Radiators, »reines« Licht, in der festen Form von Stäben. Oder er hängt eine dieser Lichtröhren vor eine mit transparenter Plastikfolie bespannte Fotoleinwand, auf der schemenhaft der Künstler selbst zu sehen ist. Nur wenn der Betrachter sich bewegt, kann er das Spiel des Lichtes auf der Folie erleben und eventuell das Fotobild des Künstlers erkennen. Schepers bezieht den Betrachter als aktives Moment in seine Werke ein, er untersucht die Beziehungen zwischen ihm, dem Kunstwerk und dem Publikum. Am augenfälligsten wird das bei einem kleinen Objekt, einem Kasten mit Taucherbrille; schaut der Betrachter hinein, blitzt innen ein Porträt des Künstlers auf, das minutenlang auf der Netzhaut des Betrachters bleibt, wo er auch hinschaut, ob er es will oder nicht. An der Auseinandersetzung mit dem Künstler und seinem Werk führt hier kein Weg vorbei.

Ähnliches erreicht Salomé durch außerordentlich starke Emotionalisierung in seinen Performances. Etwa während seiner zwölfstündigen Aktion im Schaufenster der Petersen-Galerie, wo das Publikum ihn nur von außen anschauen konnte. Diese Aktion machte die widersprüchliche Situation, daß der Mensch in vieler Hinsicht als Ware behandelt wird, die Gesellschaft aber immer noch von einem humanistischen, freiheitlichen Menschenbild ausgeht, schlagartig deutlich und hat mit ihrer Offensivität die merkwürdigsten und

aggressivsten Reaktionen bei Passanten hervorgerufen. Noch lieber als in Galerien geht Salomé mit seinen Performances in Kneipen, weil er dort den unmittelbaren Kontakt mit dem Publikum hat. Als er noch im Matala, der Kneipe am Olivaer Platz, kellnerierte, gab es dort öfter mal Performances, meist zusammen mit Rolf von Bergmann, der in ähnlicher Weise die männlich-weibliche Rollenfixierung auflöst. Bei Bergmann ist nicht das, was diese Person tut, das Kunstprodukt, sondern die Person selbst. In der phantasievollsten Aufmachung, die man aufgrund des Kleides und des großartigen Make-ups auf den ersten Blick für weiblich halten könnte, die sich aber bei näherer Überprüfung – z. B. wegen der flachen, behaarten Brust – als etwas Geschlechtsunspezifisches herausstellt, tanzt er mit seinen Freunden auf Schlittschuhen über den zugefrorenen Halensee oder läuft »precipitevoltissimevolmente« so der Titel einer Performance –, »in Windeseile« auf Rollschuhen durch die Galerie. Bergmann ist auch Fotograf, und die Fotos sind, neben Filmen, das, was von seinen Personenveränderungen und transformatorischen Aktionen bleibt. Sie werden auf große Fotoleinwände aufgezogen, teilweise koloriert und bekommen hübsche Rahmen aus rosa Satin oder Platin-Leder. Künstlerisches Können und schrille Monströsität stehen sich hier gegenüber, halten sich die Waage, und verunsichern wohl nicht nur den sprichwörtlichen Spießbürger.

Peter Schliep geht über den Einbezug des Betrachters in das Kunstwerk noch hinaus und konzentriert sich auf das Umfeld von Kunst, auf die Frage, wie der Betrachter einbezogen wird. Kunst als Kommunikation, als Information und das, was sich im Kunstvermittlungsprozeß abspielt: das ist sein Thema. In seiner Ausstellung am Moritzplatz waren zwar Kunstwerke vorhanden – Schlieps eigene Arbeiten aus einer Jahresproduktion – aber diese Arbeiten waren nicht sichtbar. Die Galerie war verschlossen, und nur, wer sich mit verbundenen Augen dem Führer Schliep anvertraute, durfte die Galerie betreten. Aber sehen konnte er die Werke nicht; er konnte sie sich nur durch Schlieps Beschreibung vorstellen. Angesichts dieser weitgehenden Reduzierung von ästhetischen Kategorien zugunsten von kommunikationstheoretischen Problemen scheint es verständlich, daß Schliep sich inzwischen an den Aktivitäten der Moritzplatz-Gruppe nicht mehr beteiligt.

In ähnlicher Weise theoretisch-konzeptionell und wenig sinnlich-bildnerisch ist die Kunst von H. P. Hebeisen. Jedoch – und das bindet ihn wieder fest in den Kreis dieser Künstler ein – ist er fast ausschließlich mit seiner eigenen Identität als Individuum und gesellschaftlichem Wesen und mit den Grundlagen von Kunst beschäftigt. Er war erfolgreicher Künstler in der Schweiz, bis er dann einen Bruch vollzog und sich auf seine jetzigen Untersuchungen konzentrierte. Es gibt solche Basis-Situationen wie das Liegen im leeren Raum, nackt, oder die Trennung von der Außenwelt durch eine Folie, in die er sich einpackt. Hebeisen behandelt philosophische Probleme wie Zeit, Mensch, Identität und Realität: »Ein Objekt hat nie die gleiche Wirkung wie sein Name oder sein Abbild«, steht zum Beispiel auf seiner Ideenmappe.

Eine kleine Fotogruppe thematisiert das Problem von Original und Reproduktion: neben zwei Fotos liegt ein drittes, auf dem die beiden ersten, fotografiert, noch einmal zu sehen sind. Aber auch Hebeisen, der Theoretiker, der Magritte sicher näher steht als van Gogh, braucht das Gestische als Lebensbeweis: ein Licht, das er mit kräftigen Armbewegungen im Raum kreisen ließ, hinterließ auf der Fotoplatte eine lange, heftig bewegte Linie.

Hebeisen, der mit Achim Freyer am Staatstheater Stuttgart zusammengearbeitet hat, ist ebenso Bühnenbildner wie Thomas-Müller, der gerade die Bühne für ein Stück von Kroetz, Agnes Bernauer, für das Landestheater in Tübingen eingerichtet hat. Die Plakatentwürfe für das Stück zeigen eine wichtige Seite von Müllers Kunst: in äußerst gewalttätiger Weise sind Angelus, Herz, Stacheldraht und Penis zusammengebracht, Müllers Zorn über die Situation zeigend, wo Macht, Besitz, Geld und das Provinziell-Katholische das Leben bestimmen. Im Programmheft, auch von ihm entworfen, sind die Mauern, Zäune und vergitterten Fenster abgebildet, die die Umwelt kennzeichnen. Eine andere Seite ist geprägt durch das Explorativ-Suchende, das Durchforschen von eigenen Empfindungen und von Beziehungen zum Mitmenschen. Diese Untersuchungen erfolgen – obwohl Müller sich dabei auf wissenschaftliche Veröffentlichungen stützt – nicht intellektuell, sondern mehr emotional, mystisch-dunkel. Munch, Wols und vor allem Beuys sind die kunsthistorischen Vorbilder, die ihm naheliegen. Allerdings ist Müller sich dieser und anderer Künstler-Vorläufer nahezu schmerzlich bewußt, was zur ständigen Empfindung »das sieht aus wie gemacht von . . .« führt, zu ständigen Korrekturen und Übermalungen Anlaß gibt. Erst in den jüngsten Bildern ist es Müller gelungen, das einmal Gemalte als gültig stehenzulassen. Was hier angesprochen wird, die Findung des eigenen Ich, der eigenen Identität, ist auch Thema der Serie »Trennung von Kopfarbeit und Handarbeit«. Ratio und Emotionales sind in den Menschen ungleichwertig verteilt, und erst bei gleichwertiger Entsprechung ist der Mensch in Harmonie.

Wir haben bisher im wesentlichen über die Medien Malerei und Zeichnung gesprochen, die für diese Gruppe in der Tat bestimmend sind, aber keine Ausschließlichkeit besitzen. Die Aktion ist wichtig, die Performance, auch das Foto, ebenso Video und Film, für den Zeichnungen die Entwürfe sein können. Auch wenn sich einige der Künstler im Bereich des Expanded Cinema bewegen, benutzen sie den Film doch weniger experimentell, sondern vielmehr als ein selbstverständlich zur Verfügung stehendes Medium, wie die Leinwand oder ein Blatt Papier. Rainer Fetting und Salomé sind in diesem Bereich bisher am aktivsten gewesen; sie haben schon einen abendfüllenden Spielfilm gedreht, »R + S in B«, die Geschichte zweier junger Männer, ihre eigene Geschichte, in Berlin. Salomé z. B. benutzt Video, um seine Performances aufzuzeichnen oder auch um es in sie einzubeziehen. Der »76. Geburtstag«, ein kürzerer Film von Fetting, ist ein Beispiel für dessen filmische Konzeption: da werden kleinbürgerliche Verhaltensformen auf ein spannungsgeladenes Tunten-Idyll übertragen, und die grelle Bösartigkeit des Films macht weder

vor hetero- noch homosexuellen Konventionen halt. Middendorf ist in seinen Filmen ebenso spielerisch-witzig wie in der Zeichnung. Da bekommt durch einen simplen Schnitt im Film eine Ente plötzlich das Ausmaß eines Ozeandampfers, und Hansi B. wird von einem UFO angegriffen, das sich als ein in mühevoller Kleinarbeit in jedes einzelne Bild hineingekratzter Fleck entpuppt. Oder »Italien wird rot«: ein Zettel mit der Aufschrift ITALIEN liegt auf einem Spaghetti-Berg, der sich langsam in das kochende, rote Wasser senkt, bis ITALIEN untergeht und alles überschäumt. Bei Rolf Bergmann ist der Film mehr Mittel zur Dokumentation, etwa des gelungenen Step-Tanzes, den er als Schörly Tempelhof zusammen mit Fried-A-Steert aufführt. Berthold Schepers hat einen »Pinselkamerafilm« gedreht: ein Pinsel, an den eine Kamera gebunden ist, die das Geschehen aufzeichnet, bestreicht eine Leinwand zunächst mit tropfender, roter Farbe, dann wird das wiederholt mit Blau, bis in einem dritten Durchlauf mit Weiß (= Licht) alles wieder aufgehoben wird. So hautnah hat man den Malprozeß selten erlebt, und selten sind die geläufigen Theorien über Malerei so schlagartig in einer Aktion versinnbildlicht worden. Aber, wie gesagt, der Film ist von Schepers, der als einziger der Gruppe nicht (mehr) malt. Die Musik zu dem Film wurde von Günter Schickert auf der elektronisch verfremdeten Gitarre geliefert; Schickert hat auch bei anderen Gelegenheiten mit den Filmern zusammengearbeitet oder während der Vorführung eines Films spontan dazu gespielt.

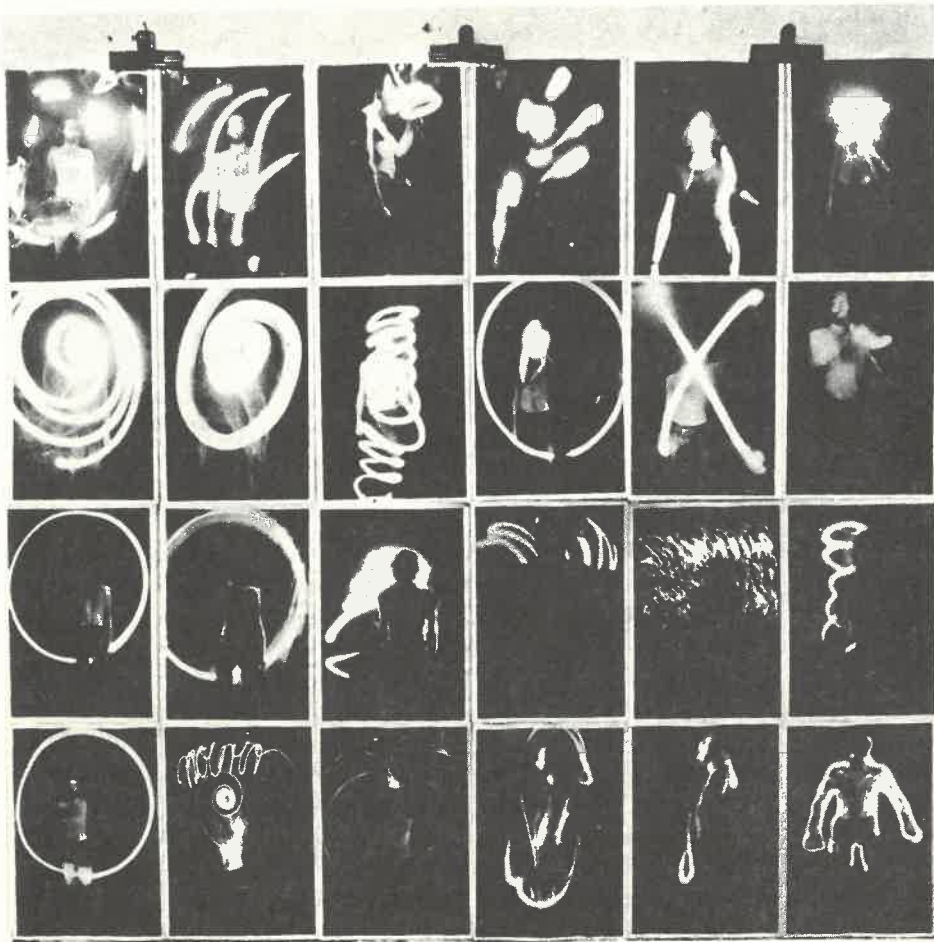
Die Gruppe der Moritzplatz-Künstler, ohnehin nur ein loser Zusammenschluß ohne schriftlich fixiertes Programm, ist recht heterogen; die Spannbreite reicht von der reinen Malerei über Film, Video, Zeichnungen bis zur Arbeit mit ausschließlich vorgefertigten Objekten und von der spontanen, sinnlichen Freude am Malakt bis zur zögernden, introspektiven Untersuchung dessen, was die Menschen, was die Welt ausmacht. Bei aller Vielfalt sind aber auch überraschend viele Gemeinsamkeiten vorhanden, die die Idee dieser Galerie äußerst sinnvoll erscheinen lassen. Da ist einmal der Einsatz der eigenen Person, ihr Einbezug in das Kunstschaffen, das Ausagieren der Persönlichkeit, auch und gerade, wenn dabei gesellschaftliche Konventionen überwunden werden müssen. Dann sind die Künstler noch recht jung und vielleicht darum zum Experimentieren, zu verschiedenartigsten Untersuchungen bereit; man könnte dies durch den Zwang zum Finden eines eigenen Weges erklären. Das Nicht-Akzeptieren von Vorgegebenem, das Erforschen von Grundbedingungen – seien es die des menschlichen Lebens oder der Kunst – scheint jedoch darüberhinaus grundsätzlich zu ihrem Charakter zu gehören. Und diese produktive Unruhe ist es ja schließlich, die den guten Künstler ausmacht.

Mit Begeisterung erzählt die Gruppe von einem großen, gelungenen Faschingsfest, für das die Galerie in einen Mal-Dschungel verwandelt wurde. Solche Feste, das möchte ich den Moritzplatz-Künstlern zum Einjährigen wünschen, soll es dort noch viele, viele geben!

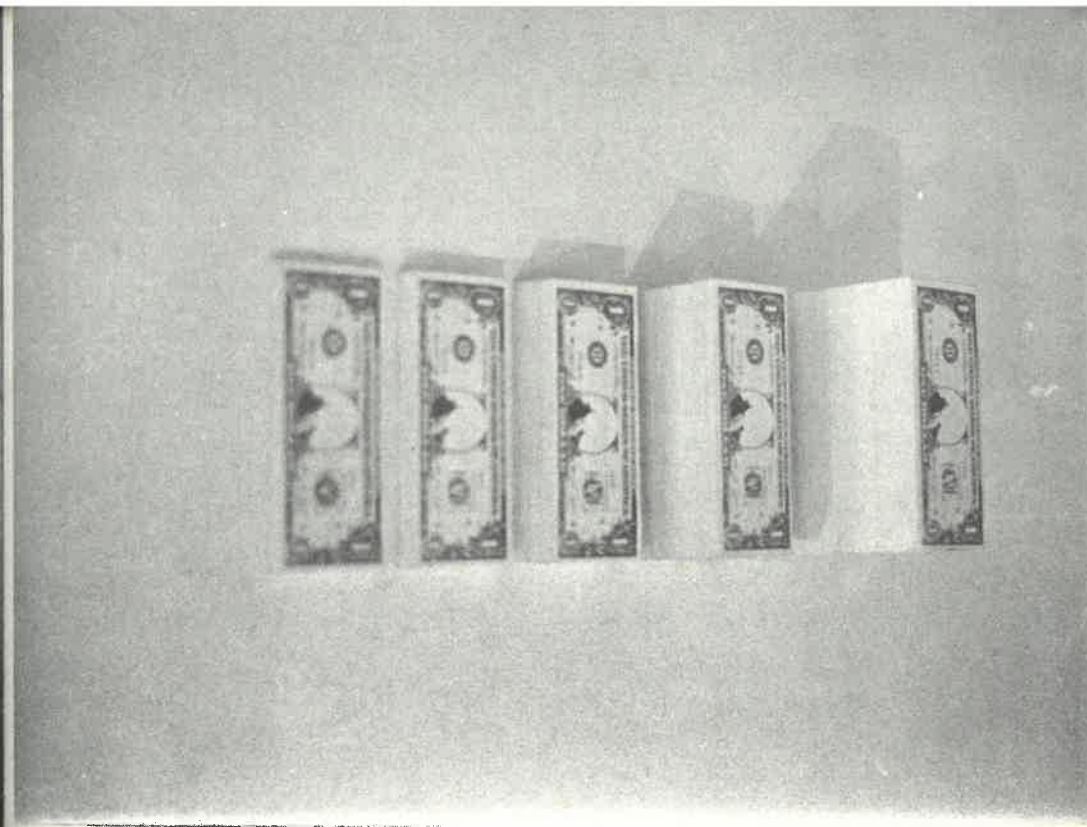
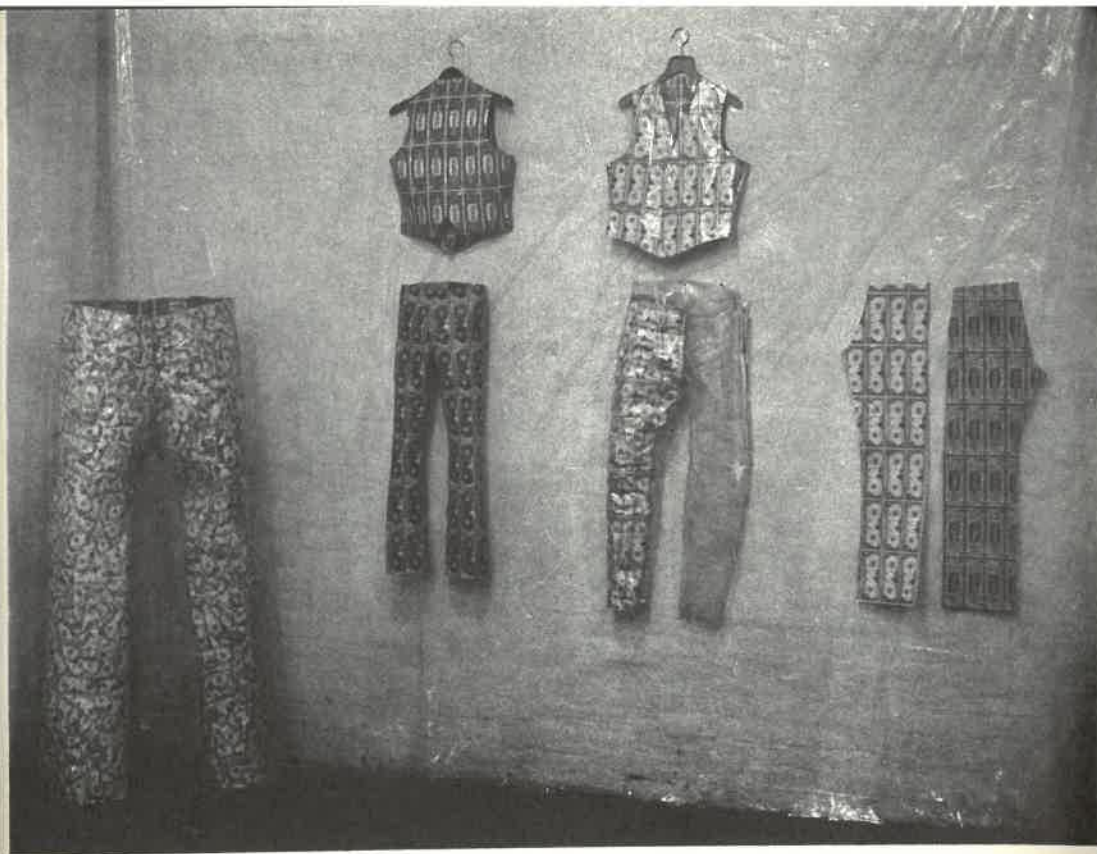
Rolf v. Bergmann

- 1 Showstars, Photo
- 2 Showstars, Photo
- 3 Showstars, Photo
- 4 Pink Tüll, Photo
- 5 Flat Foot Flogies, Photo
- 6 Precipitemelissevolmente, Photo
- 7 Rollschuhperformance, Photo

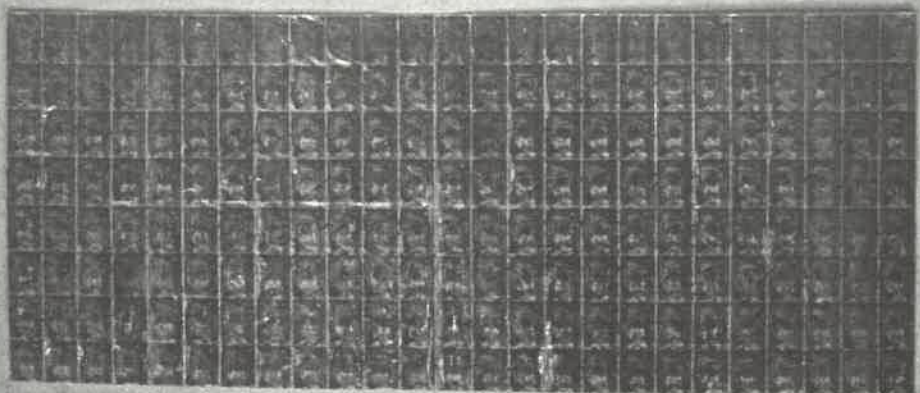
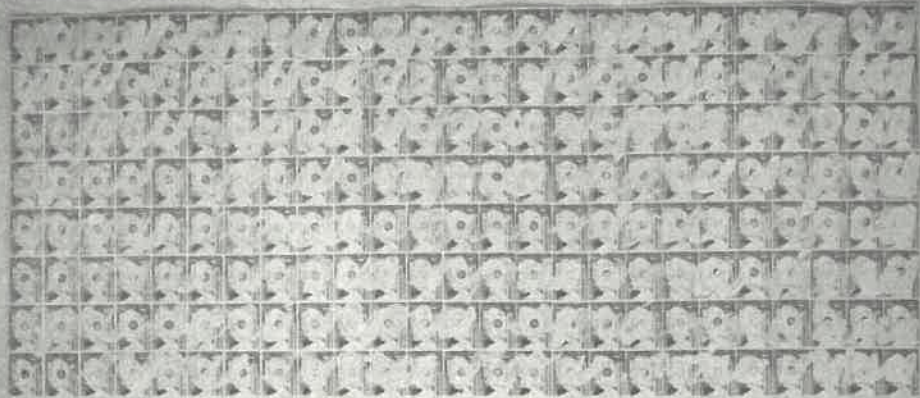
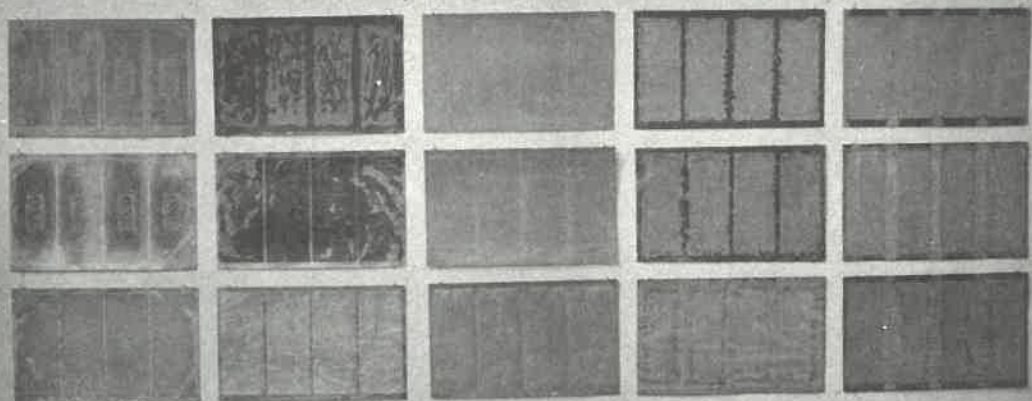
Anne Jud



- 1 Dollar-Hosen + Westen, 1977
150 cm hoch/nach eigenen Maßen
Papier/Plastik
- 2 »Kleine Bank« – 1000 500 200
100 50, 1977
- 3 »Kunstgeld«/Kunst – Geld – Geld –
Kunst, 1977
Papier/Filzschreiber
- 4 Collage, 1977/ der Sturz, 1977/
verdeckt, 1977
Lack, Seidenpapier, Papier, DIN A 3
- 5 Der Dollar als Form
Materialversuche: 15 x 4 = 1 : 100,
1977/78
156 x 66 cm
- 6 mehr mehr mehr, 1978
Papier/Filzschreiber, 156 x 66 cm
- 7 (oben)
Dollarüberhöhung 1 : 100, 1978
Papier/Kohle, 156 x 66 cm
(unten)
mehr mehr mehr 1 : 100, 1978
Dollarüberhöhung 1 : 100, 1978
156 x 66 cm









Helmut Middendorf

- 1/2 8 Zeichnungen, 1977/78
aquarelliert, 21 x 29,7 cm
- 3 »Rausch I + II«, 1978
Gouachen, 63 x 44 cm
- 4 »Biergewitter«, 1978
Kunstharzfarbe auf Nessel,
180 x 260 cm
- 5 Standfotos aus S 8-Filmen, 1976/77
- 6 a) »Hansi B und das Ufo«
b) »Magritte-Color«
c) »Koch Film!«
d) »Versuch: Aussehen wie Micky
Mouse«
- 7 »Jeder ist Middendorf«
- 9 Photos aus einer Sequenz