

SUBLIME | Martha Parsey – Marc Fromm

Konzept für eine Ausstellung im Rahmen des Wolfgang Hartmann Preises 2013 im
Kunstverein Wilhelmshöhe von Stefanie Lenk

Thema der Ausstellung

Die Idee des Sublimen ist tief in unser ästhetisches Empfinden eingeschrieben. Nie ganz zureichend im Deutschen mit „Erhabenes“ oder auch „Schauerlich Schönes“ übersetzt, fasst sie solche Erscheinungen zusammen, die sich nicht fassen lassen, denen sich der Betrachter hilflos ausgesetzt sieht und die – gerade im Gefühl der Überwältigung – zutiefst faszinieren. Wenn auch das Wort selbst heute stärker im englischsprachigen Raum verwandt wird, sind sublime Erfahrungen aus unseren Leben nicht wegzudenken. Manche organisieren wir uns selbst, als Kind in der Geisterbahn, im Kino im Science Fiction-Film oder im Alpenurlaub. Darüber hinaus vollziehen sich naturwissenschaftliche und technische Entwicklungen so rasant, dass die Anzahl der Phänomene, die die Vorstellungskraft übersteigen, mehr und mehr zunimmt.

Sublime Eindrücke entstehen aber nicht nur aus der Verblüffung vor dem Neuen und Unerwarteten, sondern haben eine existenziellere Natur. Die Wurzel des Wortes gibt einen Hinweis darauf: „Sublim“ rührt von der lateinischen Zusammensetzung von „*sub*“ (unter) und „*limen*“ (Schwelle) her. Sublim meinte also ursprünglich „unterschwellig“, obgleich es als mittelalterliche Verbbildung *sublimare* „aufsteigen“ bedeutet. Die Bedeutungsverschiebung erklärt sich wahrscheinlich aus der antiken römischen Vorstellung, dass unter jeder Hausschwelle böse Geister, die Laren, wohnen. Sie konnten am schwebenden Eindringen ins Haus nur gehindert werden, wenn ihnen ein Opfer, nicht selten ein Kleinkind, dargebracht und unter der Schwelle vergraben wurde, wie es regelmäßig geschah. Furcht und Beklemmung bilden somit den Hallraum des Wortes.

Seit dem 17. Jahrhundert wurde der Begriff in Zusammenhang mit bildender Kunst gebraucht, doch die maßgebliche Theorie des Sublimen schuf der irische Philosoph Edmund Burke im Jahr 1756 mit dem Traktat „A Philisophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Beautiful and the Sublime“. Nach Burke liegt im Unterschied zum Schönen die Quelle des Sublimen in allem „*was auf irgendeine Weise geeignet ist, die Ideen von Schmerz und Gefahr zu erregen, das heißt alles, was irgendwie schrecklich ist (...)*“.¹ Burke beschrieb auch die Wirkung des Sublime:

„Die Leidenschaft, die von dem Großen und Erhabenen in der Natur verursacht wird, wenn diese Ursachen am stärksten wirken, heißt Erschauern. Erschauern aber ist derjenige Zustand der Seele, in dem alle ihre Bewegungen gehemmt sind und ein gewisser Grad von Schrecken [im Original: „horror“] besteht. In diesem Falle ist das Gemüt so ausschließlich von einem

1 Edmund Burke, Friedrich Bassenge (Übers.): Vom Erhabenen und Schönen, Berlin 1956, S. 72.

Objekt erfüllt, dass es weder irgendeinem anderen Zutritt gewähren noch auch folgerichtig über jenes, das ihn beschäftigt, rasonieren kann. Daher kommt die große Macht des Erhabenen: dass es nämlich, weit davon entfernt, von unserem Rasonnement hervorgerufen zu sein, diesem vielmehr zuvorkommt und uns mit unwiderstehlicher Kraft fortreißt. Erschauern ist also, wie ich gesagt habe, die höchste Wirkung des Erhabenen; die niederen Wirkungen heißen Bewunderung, Verehrung, und Achtung.“²

Im Spannungsfeld zwischen Bewunderung und Erschauern verortete Burke besonders Erscheinungen aus der Natur. Die Idee des *Sublime* wie wir es heute verstehen entstand in der Zeit der „Erfindung“ der Landschaft und so verwundert es nicht, dass viele Theorien des *Sublime* von Gartenarchitekten und Landschaftstheoretikern verfasst wurden.³ Das Sublime entbirgt sich weniger in der Welt der Ideen als im zu Greifenden und im zu Sehenden und so bestand die Aufgabe für zahllose Künstler und Literaten seit dem 18. Jahrhundert darin, das sublime Wesen der Natur in der Kunst auferstehen zu lassen. Auf seiner *Italienischen Reise* hielt Goethe in Neapel am Sonnabend, dem 2. Juni 1787 das sich gleichsam unauslöschlich in die Retina brennende Bild eines Ausbruchs des Vesuv fest:

„Wir gingen im Zimmer auf und ab, und sie, einer durch Läden verschlossenen Fensterseite sich nähernd, stieß einen Laden auf, und ich erblickte, was man in seinem Leben nur einmal sieht. (...) der Vesuv gerade vor uns; die herabfließende Lava, deren Flamme bei längst niedergegangener Sonne schon deutlich glühte und ihren begleitenden Rauch schon zu vergolden anfang; der Berg gewaltsam tobend, über ihm eine ungeheure feststehende Dampfwolke, ihre verschiedenen Massen bei jedem Auswurf blitzartig gesondert und körperhaft erleuchtet. Von da herab bis gegen das Meer ein Streif von Gluten und glühenden Dünsten; übrigens Meer und Erde, Fels und Wachstum deutlich in der Abenddämmerung, klar, friedlich, in einer zauberhaften Ruhe. Dies alles mit einem Blick zu übersehen und den hinter dem Bergrücken hervortretenden Vollmond als die Erfüllung des wunderbarsten Bildes zu schauen, musste wohl Erstaunen erregen.“⁴

In den letzten Jahren haben mehrere Häuser zeitgenössischer Kunst große Ausstellungen der Idee des Sublimen gewidmet („The Big Nothing“ ICA Philadelphia, 2004; „On the Sublime“ Guggenheim Museum Berlin, 2007; „Various Voids: A Retrospective“ Centre Pompidou Paris, 2009). Sie alle eint, so fasst es Simon Morley in seiner in der Schriftenreihe der Whitechapel Gallery London zu Tendenzen zeitgenössischer Kunst erschienenen Anthologie zusammen, dass das *Sublime* in der Gegenstandslosigkeit abstrakter Kunst gesucht wurde.⁵

2 Ibid., S. 91.

3 Siehe beispielsweise William Gilpin: Three Essays on the Picturesque, London 1792; Uvedale Price: Essays on the Picturesque as Compared with the Sublime and the Beautiful, London 1810.

4 Johann Wolfgang von Goethe, Erich Truntz (Hrsg.): Goethes Werke, München 1982 (11. Aufl.), Bd. 11, S. 346 f.

5 Simon Morley: The Sublime. Documents of Contemporary Art, London, Cambridge Mass. 2010, Einführung.

In Rückbesinnung auf das Sublime in seiner ursprünglichen Bedeutung will die Ausstellung „SUBLIME | Martha Parsey – Marc Fromm“ im Kunstverein Wilhelmshöhe an zwei Positionen zeitgenössischer Kunst die Frage nach dem Sublimen in der gegenständlichen Malerei und Skulptur untersuchen. Parsey und Fromm verschieben den Fokus von der Natur auf den Menschen. Noch in der Naturdarstellung scheinen sie mehr die sublimen Natur des Menschen und seinen Hang zum Sublimen zu ergründen als die Natur selbst. Dabei ergänzen und widersprechen sich die Werke von Parsey und Fromm gleichermaßen. Wie Stellvertreter umschreiben Parseys Figuren das Erhabene und das Furchterregende des Menschen. In ihren Bildern verkörpern Frauen von erschreckender Schönheit Erfahrungen von Angst und Aggression. Fromms Skulpturen und Reliefs weisen auf die sublimen Seite des Alltäglichen hin. Sie machen auf Erhabenheit aufmerksam wo sie niemand vermutet hätte, entlarven aber auch Strategien der Sublimierung. Über ihre Arbeitsschwerpunkte hinaus ist der Facettenreichtum beider Künstler bemerkenswert. Die Zusammenstellung ihrer Werke vermittelt einen bestimmten ersten Eindruck davon, wie das Sublime in der figürlichen Kunst derzeit gestaltet wird und regt dazu an, die Kategorie des *Sublime* in der Kunst der Jetztzeit weiterzuverfolgen. Um den Werken von Fromm und Parsey gerecht zu werden, soll auf ergänzende künstlerische Positionen verzichtet werden.

Martha Parsey

Nur scheinbar ist das zentrale Thema der Arbeiten der englischen Malerin Martha Parsey Schönheit. Die so sparsam eingesetzten wie effektvollen Requisiten in ihren Bildern – Parsey begann ihre Karriere an der Filmhochschule – enttarnen das Untergründige der Oberfläche. Ausgerechnet die Schönheit der Protagonistinnen von Parsey ist Zeichen des *Sublime*. In Parseys jüngster monumentaler Arbeit, dem neunteiligen Polyptychon *Chasing the Dragon* (2011) (Abb. 1), bieten sich vier weibliche Idealgestalten dem Betrachter offenherzig dar. Den Zweifel an der Erotik des Moments weckt die Jüngste unter ihnen in der Mitte, die aus dem Dunkel ihres Inneren Trauben und den rot an ihr hinab rinnenden Saft hervorholt wie Innereien. So unbeteiligt sie in dieser schmerzhaften Lage wirkt, so offen tritt doch die Isolation aller Frauen zutage. Inmitten leerer Stühle – einem klassischen Todessymbol – und den zwischen geordneten Zügen von Mustern und unbeherrscht sich ausbreitenden dunklen Flecken zerrissenen Farbräumen werden Absenz und Verlust spürbar. Das überdimensionale Vanitasbild ist raumfüllend; mit „unwiderstehlicher Kraft“ lässt es dem Betrachter keinen Raum für anderes. Parseys Arbeiten sind häufig ebenso großformatig wie fragmentiert. In *All Things Bright and Beautiful* (2004) (Abb. 2) sind vier verschiedene Leinwände aneinander gelegt, so dass der sich ausweitende Malgrund unendlich vergrößerbar, der Bildinhalt unendlich ausweitbar erscheinen. Die Protagonistinnen blicken herausfordernd aus dem der klassischen Moderne entnommenen, sich in weite Ferne erstreckenden Interieur, in dessen kühlen Farben und harten Linien sie aufzugehen scheinen. „All Things Bright and Beautiful“, das in der Frühphase der Industrialisierung entstandene bekannte englische Loblied auf Gottes Schöpfung, hallt hier offenbar in der dritten, in Vergessenheit geratenen Strophe: „The rich man in his castle/ The poor man at his gate/ God made them high and lowly/ And ordered their estate“. In der Gegenwelt befinden sich die ausschließlich männlichen Figuren

im Diptychon *Sega* (1999) (Abb. 4), das sich auf eines der Porträts englischer Unterschichtenfamilien des Photographen Richard Billingham bezieht. Parsey abstrahiert das Motiv, ohne ihm seine brutale Wucht zu nehmen. Auf engstem Raum liegt die Wahrnehmung von Vater und den fünf Söhnen dennoch nicht aufeinander. Namensgebend ist stattdessen eine Videospielekonsole, deren Abglanz scheinbar die grauen Parzellen des Hintergrundes allein zum Aufleuchten zu bringen vermag. Der einzige der Brüder, der nicht dem Videospiel folgt, bemüht sich mit erbärmlicher Grimasse Kontakt wenigstens zu einem Hamster herzustellen. Der Schauer, den Parseys doppeldeutige Bilder erregen, changiert zwischen Horror und Bewunderung, Furcht und Achtung – letzteres ein Wort, das sie mehrfach in ihre Bilder eingeschrieben hat. In *Brace Yourself* (2001) (Abb. 5) evozieren die überdeutlichen Piktogramme am oberen Bildrand, die die einzuhaltende „Brace Position“ bei einem Flugzeugabsturz aufzeigen, die grenzenlose Überbehütetheit, die die „Generation Airbag“ prägt. Unter diesen Vorzeichen verlangt ausgerechnet der schwächliche, frierende Junge in der Bildmitte in seiner Weigerung sich zu beugen dem Betrachter Bewunderung ab. *Brace Yourself* offenbart Parseys Meisterschaft, menschliche Größe und Erhabenheit in gegenständliche Malerei zu bannen.

Marc Fromm

Die lebens- und überlebensgroßen Figuren des Holzbildhauers Marc Fromm schweben im Raum; der leiseste Windstoß erschüttert sie. Durch den Zugewinn an Luftraum unter ihnen weitet sich die Sphäre, in der sie ihre Wirkung entfalten, paradoxerweise in alle Richtungen aus. Als ob sich die Skulptur Fromms noch in der Luft erstreckte, will man ihr nicht zu nahe kommen. So ist das Sublime bei Fromm schon in der Form selbst verankert. Die räumliche Spannung füllt Fromm mit nur scheinbar Alltäglichem. Seine *Krippe* (2009) (Abb. 7) besteht aus einem Asia-Imbiß, an dem ein junges Paar mit einem Kinderwagen steht. Sie, stark untersetzt mit hautengem Oberteil und zahlreichen Piercings, er, tätowiert und muskelbepackt, pausieren friedlich und ahnen nichts von ihrer sich im Schwebезustand manifestierenden Gleichsetzung mit der Heiligen Familie. Das Banale und das Sublime überlagern sich bei Fromm; nie kommt es zu einer eindeutigen Auflösung. *Plakatvitrine* (2007) (Abb. 9) enthält eine Werbeanzeige von H&M, auf der Madonna ihre Kollektion selbst bewirbt. Fromm holt den Popstar vom Plakatbild in das Holzrelief in so altmeisterlicher Ausführung, dass Madonna als „Madonna“ wie verlebendigt den Betrachter anstarrt. Er vervollkommnet die Illusion der leiblichen Präsenz Madonnas und führt aus, was Werbestrategen anstrebten, ohne es vollends umsetzen zu können. So entsteht gerade erst in der künstlerischen Reproduktion die auratische Wirkung des Bildes. Fromms Interesse an Sublimierungsstrategien der Werbung ist groß. Seine drei überdimensionalen *Esstablette* (2010) (Abb. 8a und b) greifen Werbeanzeigen von McDonalds auf, wenn sie auch auf den ersten Blick sublime Landschaftsdarstellungen von Bergszenen und im Abendrot entflammten Laubwäldern zu sein scheinen. So bildgewaltig sind die Landschaften, dass es den Betrachter durchaus grämen kann, dass er sich mit ihrer Enttarnung als Werbemittel konfrontiert sieht. In anderen Reliefs, die Bergmotive zeigen (Abb. 10), hat sich Fromm hingegen klar für die uneingeschränkte Darstellung des Sublimen entschieden.

Raumkonzept

Die Räumlichkeiten im Kunstverein Wilhemshöhe erlauben es, sowohl die Arbeiten von Marc Fromm und Martha Parsey miteinander zu konfrontieren als auch einzelne Werkgruppen eines Künstlers in den Fokus zu nehmen. Die Räume sollen differenzierten Aufgaben dienen.⁶

Raum 1: In Distanz zu der diskursiven Atmosphäre im größeren Ausstellungsbereich werden hier acht der neun Teile von Parseys teilbarem Polyptychon *Chasing the Dragon* (Abb. 1) als einziges Werk den gesamten Raum ausfüllen und den Betrachter wortwörtlich umringen, so dass er sich, bereits durch die Raumaufteilung bedingt, der Wirkung der Arbeit nicht entziehen kann. Gegebenenfalls könnte der neunte Teil im Eingangsbereich aufgehängt werden.

Raum 2: Der größte Teil der Ausstellungsfläche widmet sich der Gegenüberstellung von Hauptwerken Parseys und Fromms und der Frage nach dem Ursprung des Sublimen in ihren Arbeiten. Vergleichbare Ansätze in der Sublimierung des Banalen werden im Spannungsbogen zwischen *Krippe* (Abb. 7) und *Sega* (Abb. 4) thematisiert. Unverstellte Erhabenheit am Beispiel von *Brace Yourself* (Abb. 5) wird kontrastiert von Fromms Arbeiten wie beispielsweise die *Esstablette* (Abb. 8a und b), die bewusst in Szene gesetzte Werbebotschaften in ihrer Wirkung noch zu steigern suchen und so nach dem Ursprung des Sublimen im Werk fragen. Fromms raumgreifende Skulpturen sollen in diesem Teil der Ausstellung gezeigt werden.

Kabinett 1: Dieser Bereich behandelt das Sublime in den Naturdarstellungen von Fromm und Parsey. Vor allem mittels kleinformatiger Arbeiten wie der von Gletschern bedeckte Gebirgsgang unter einer Explosionswolke in *Mission Impossible* (2012) (Abb. 10) wird diskutiert, worin das Sublime der Natur begründet liegt. Bei Parsey verschmelzen Landschaften und menschliche Sphäre unweigerlich. In *She stoops to conquer* (2004) (Abb. 3) spiegelt das zerbrochene Fensterglas im Mittelgrund nicht nur die gewaltsame Auseinandersetzung der Figuren wieder, es greift auch verfremdend in die nächtliche Seenlandschaft Asiens ein.

Kabinett 2: Im letzten Teil der Ausstellung wird die Frage nach der sublimen Natur des Menschen und nach der Rolle von Schönheit als Entäußerung des *Sublime* bei Parsey und Fromm (Abb. 11) explizit gestellt. Beide haben das Thema vielfach in kleinformatigen Arbeiten berührt. So sind Parseys Phantasiefiguren immer auch vom Vanitas-Gedanken gezeichnet wie der nur aus langsam verbleichendem Make-Up bestehende Frauenkopf in *All that Glitter is Gold* (2005) (Abb. 6).

⁶ Im Folgenden bezeichne ich als *Raum 1* den von der restlichen Galerie abgetrennten Raum, als *Raum 2* den größten Bereich der Ausstellungsfläche samt eingemischten Bereich, als *Kabinett 1* den an ein Büro angrenzenden kleinen Raum und als *Kabinett 2* den hinteren kleinen Raum.

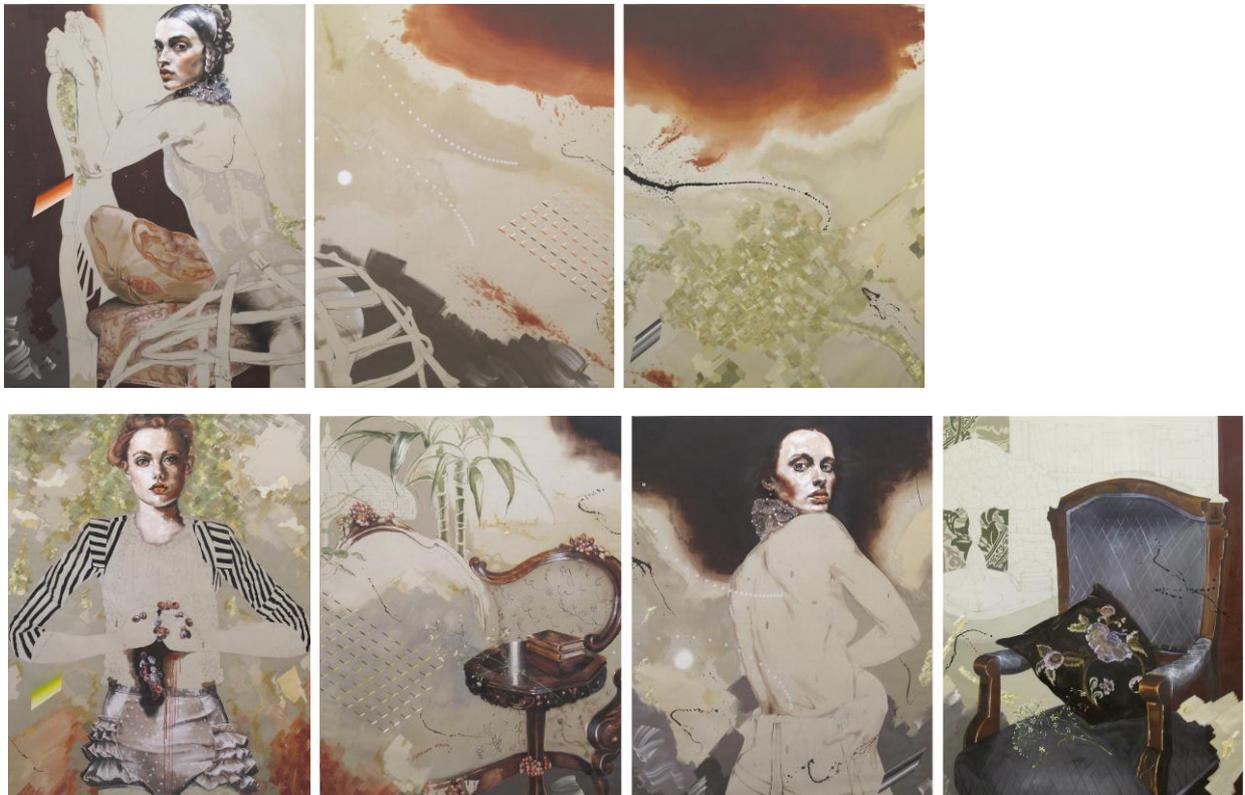
Kurzbiographie Martha Parsey

Martha Parsey wurde 1973 in London geboren. Sie studierte Malerei und Film am Central St Martins College of Art and Design, am London College of Printing, an der Hochschule der Künste Berlin und an der Film- und Fernsehakademie Berlin. Ihre Filme über Francis Bacon wurden in der Hayward Gallery in London, im Centre Pompidou in Paris und im Haus der Kunst in München gezeigt. Einzelausstellungen ihrer Bilder fanden in Berlin, Köln und London sowie im Museum Ludwig in Aachen statt. Martha Parsey lebt und arbeitet in Köln.

www.marthaparsey.com



Abb. 1: *Chasing the Dragon*, 2011, Öl auf Leinwand, 1260 x 180 cm.



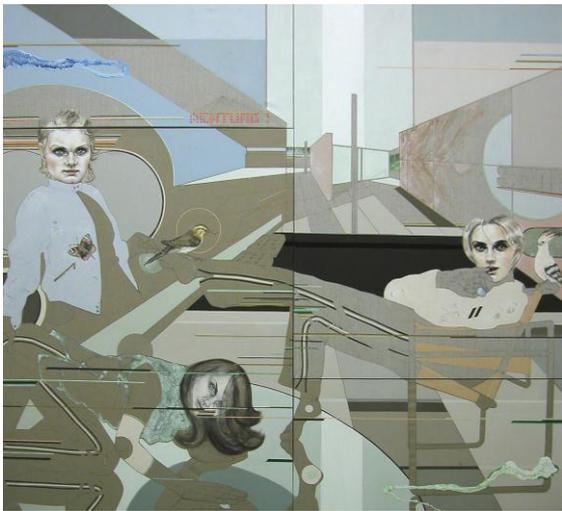


Abb. 2: *All Things Bright and Beautiful* , 2004, Öl auf Leinwand in vier Teilen, 290 x 260 cm.

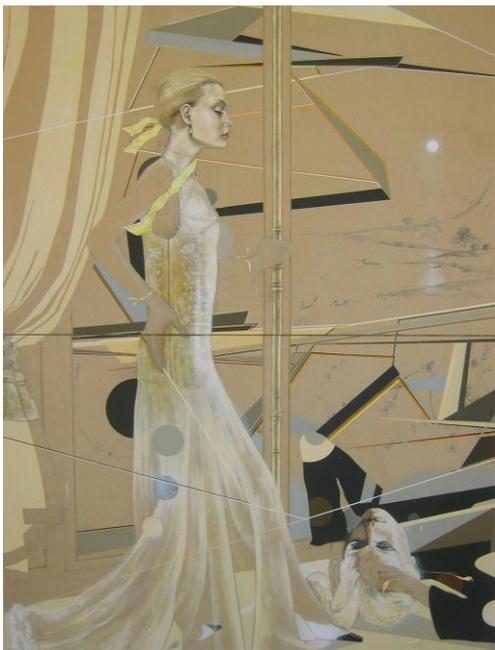


Abb. 3: *She Stoops to Conquer*, 2004, Öl auf Leinwand, 260 x 200 cm.



Abb. 4: *Sega*, 1999, Öl auf Leinwand, 160 x 220 cm.

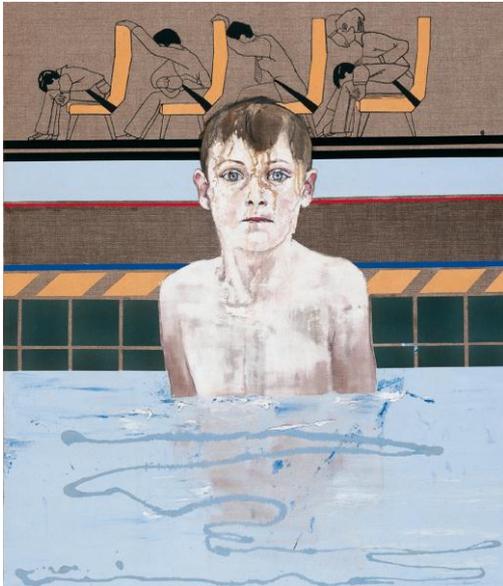


Abb. 5: *Brace Yourself*, 2001, Öl auf Leinwand, 130 x 110 cm.

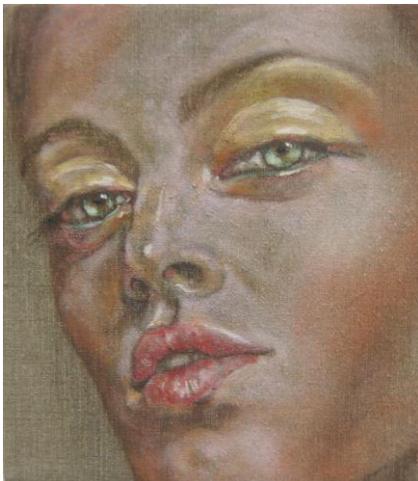


Abb. 6: *All that Glitter is Gold*, 2005, Make-Up auf Leinwand, 26 x 22 cm.

Kurzbiographie Marc Fromm

Marc Fromm wurde 1971 in Langen/ Hessen geboren. Nach einer Ausbildung zum Schreiner studierte er Holzbildhauerei in Bischofsheim a.d. Rhön und Bildhauerei an der Kunsthochschule Burg Giebichenstein in Halle a.d. Saale. Seine Arbeiten wurden auf zahlreichen Einzel- und Gruppenausstellungen unter anderem in Berlin, Zürich und Basel gezeigt. Marc Fromm erhielt zweimal das Arbeitsstipendium der Kunststiftung des Landes Sachsen-Anhalt und 2010 den 2. Preis des Kunstwettbewerbs „20 Jahre Land und Landtag von Sachsen-Anhalt“. Seine Arbeiten befinden sich unter anderem im Museum der Bildenden Künste Leipzig, im Museum Arts Center Hugo Voeten Geel und im 21c Museum Louisville Kentucky. Marc Fromm lebt und arbeitet in Berlin und Halle.

www.marcfromm.de



9

Abb. 7: *Krippe*, 2009, Linde, Sahlblech, Gold, Öl, 120 x 100 x 220 cm.





Abb. 8a: *Esstablett 1*, 2010, Relief, Ölholzfarbe, 150 x 210 x 6 cm.



Abb. 8b: *Esstablett 2*, 2010, Relief, Ölholzfarbe, 150 x 210 x 6 cm.



Abb. 9: *Plakatvitrine*, 2007, Linde, Erle, Gold, Ölholzfarbe, 245 x 145 x 26 cm.



Abb. 10: *Mission Impossible*, 2012, Relief, Lindenholz, Acryl, 62 x 190 cm.

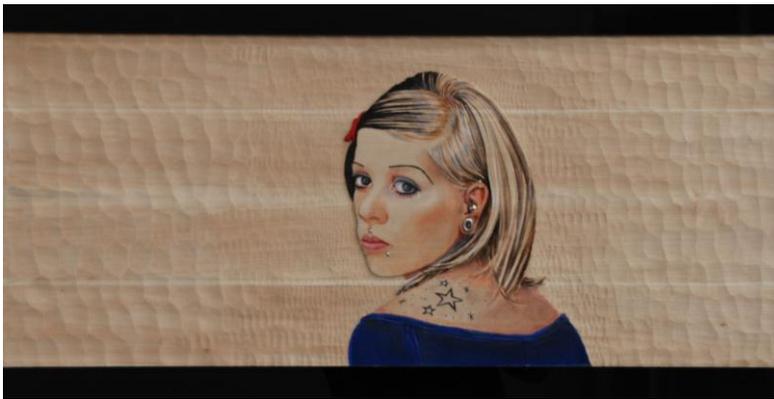


Abb. 11: *Hallenserin*, 2012, Relief, Lindenholz, Acryl, Eisenstifte, 36,5 x 114 cm.