

# WIA FRE R



- 04 – Grußworte
- 06 – The thrill to deskill – oder:  
Durch die Pubertät zum Erfolg

## Malerei 19

- 13 – Ruben Gährken
- 33 – Arezoo Molaei
- 51 – Lea Wächter
- 69 – Marvin Wunderlich

# Grußwort

Prof.  
Maik Löbbert  
Rektor der  
Kunstakademie  
Münster

Dr. Barbara  
Rüschhoff-Parzinger  
Kulturdezernentin  
Landschaftsverband  
Westfalen-Lippe

04

Es gibt wahrscheinlich kein anderes künstlerisches Medium, das so sehr bewegt wie die Malerei. Keines ist älter, keines wurde öfter totgesagt, keines erfährt eine so breite Rezeption und so vielfältige Zuschreibungen. In regelmäßigen Abständen fühlen daher Großausstellungen – mal besorgt, mal euphorisch – den aktuellen Puls der Malerei. Gerade bemühen sich gleich mehrere namhafte Museen mit einem gemeinsamen Projekt unter dem Titel »Jetzt! Junge Malerei in Deutschland« darum, einen »gültigen Querschnitt« durch die Malerei junger deutscher KünstlerInnen zu präsentieren.

Vier der dort gezeigten KünstlerInnen kommen aus der Kunstakademie Münster, und drei von ihnen machten bereits bei vergangenen Ausgaben unserer »Malerei«-Reihe auf sich aufmerksam. Diese Tatsache spricht nicht nur für die Qualität des Studiums an der Kunstakademie Münster, sondern auch für das Konzept und das Niveau der Ausstellungsreihe.

05

Das Ziel des Formats, das 2004 seinen Anfang nahm, ist es, das Medium der Malerei, wie es sich selbst immer wieder infrage stellt und auch erneuert, zu präsentieren. Es soll gezeigt werden, wie Malerei bei allem technischen Fortschritt der künstlerischen Medien einerseits über alle Diskussionen bei sich bleibt und andererseits an den zeitgenössischen Entwicklungen teilnimmt und daraus eine Zukunftsperspektive entwickelt. Unter dieser Prämisse wurden in diesem Jahr Arbeiten von Ruben Gährken, Arezoo Molaei, Lea Wächter und Marvin Wunderlich für die Ausstellung ausgewählt.

Der Landschaftsverband Westfalen-Lippe (LWL) trägt diese Reihe seit ihrem Start aus Überzeugung mit und verfolgt damit gleich zwei Ziele: Zum einen möchte er die Arbeit der Kunstakademie Münster unterstützen und somit auch den künstlerischen Nachwuchs aus der Region fördern. Zum anderen ist es die genuine Aufgabe der allgemeinen Kulturförderung des LWL, möglichst viele Menschen an der Kultur in der Region teilhaben zu lassen. Das Konzept, jedes Jahr eine sorgsam kuratierte Malerei-Ausstellung mit außergewöhnlichen jungen Positionen an jeweils wechselnden Orten in Westfalen zu zeigen, passt ideal zu diesem Auftrag.

Dem LWL ist aber auch die individuelle KünstlerInnen-Förderung ein Anliegen, die der breiteren Öffentlichkeit oft verborgen bleibt. Die diesjährige Ausgabe der »Malerei« schafft hier eine Verbindung: Lea Wächter hat in diesem Jahr auch das Gotland-Stipendium erhalten. Mit diesem Stipendium ermöglichen der LWL und Gotlands Kommun bereits seit

1976 jedes Jahr einen vierwöchigen Aufenthalt eines jungen bildenden Künstlers oder einer Künstlerin auf der schwedischen Insel Gotland bzw. hier in Westfalen-Lippe.

Unser gemeinsamer Dank gilt den Organisatoren und KuratorInnen der Ausstellung: Verantwortlich für die Reihe »Malerei« zeichnen von Beginn an die Professoren Dr. Erich Franz und Dr. Ferdinand Ullrich. Bei der kuratorischen Arbeit werden sie unterstützt durch eine Vertretung des Landschaftsverband Westfalen-Lippe (LWL), seit diesem Jahr Dr. Friederike Maßling, und eine des jeweiligen Ausstellungsortes, in diesem Jahr Dr. Arno Apel in seiner Eigenschaft als Vorsitzender des Kunstvereins Recklinghausen.

Ganz besonders bedanken möchten wir uns auch beim Kunstverein Recklinghausen selbst, der als Gastgeber einen wichtigen Beitrag zur Förderung der jungen KünstlerInnen leistet.

Allen vier TeilnehmerInnen dieser Ausstellung gratulieren wir herzlich und wünschen ihnen für die Zukunft weiterhin viel Erfolg!

## The thrill to deskill – oder: Durch die Puber- tät zum Erfolg

Jens Bülskämper

»Trash ist zur transzendentalen Notwendigkeit geworden; wenn wir schon das Diktum vom Ende der Malerei nicht mehr hören können, müssen wir akzeptieren, dass es Malerei ohne Trash nicht mehr geben kann.« (Sabine Folie<sup>1</sup>)

»Camp sieht alles in Anführungsstrichen: nicht eine Lampe, sondern eine »Lampe«; nicht eine Frau, sondern eine »Frau«.  
(Susan Sontag<sup>2</sup>)

»Modern culture thrives off the ironic.« (Virgil Abloh<sup>3</sup>)

»Im Vergleich zur Musik, wo man ein Instrument spielen und Noten lesen können muss, braucht ein Maler gar nichts mehr zu können. Die Kunst ist befreit von Kenntnissen, Talenten und Qualitätskriterien«<sup>4</sup> postulierte Gerhard Richter unlängst in einem Interview und rührt damit an eine Debatte, deren Relevanz in thematischen Ausstellungen turnusmäßig auflebt und in der – typisch Kunst – das letzte Wort vermutlich noch immer nicht gesprochen ist. In Rede steht, was gemeinhin unter der Vokabel »Deskillung« diskutiert oder gelegentlich, so von Hans-Jürgen Hafner und Gunther Reski, als »Dialektik von De- und Reskilling«<sup>5</sup> vorgestellt wird. So gibt das malereikritische Duo Hafner/Reski zu Protokoll, dass es »seit Mitte der 1970er-Jahre für Malerinnen, egal, ob auf eine progressive oder konservative Agenda gebucht, geradezu Pflicht geworden zu sein scheint, ihr Projekt deziert nicht auf malerisches Können zu gründen, malerische Skills technisch oder konzeptuell in verschiedenster Form zu relativieren oder förmlich zu entwerten.«<sup>6</sup> Der Kunsthistoriker Magnus Schäfer definiert dieses »Bad Painting« als eine Reihe von malerischen Verfahrensweisen, »die auf eine ostentative handwerkliche Nachlässigkeit, sowie anstößige,

<sup>1</sup> Sabine Folie, »Meta-Trash oder Die groteske Liebe zur Malerei«, in: »Lieber Maler, male mir...« Radikaler Realismus nach Picabia, Wien 2002, Seite 15–17, hier: S. 16.

<sup>2</sup> Susan Sontag, »Anmerkungen zu Camp«, in: »Kunst und Antikunst, 24 literarische Analysen«, S. 322–341, hier: S. 327.

<sup>3</sup> Statement Virgil Ablohs bei einer Lecture des Designers am 06. Februar 2017 an der Columbia University, Graduate School of Architecture, Planning and Preservation, New York City, <https://www.youtube.com/watch?v=zKYp1t0-xYw>

<sup>4</sup> Marco Blaauw, »Wenn ich Musik höre, fallen mir Bilder ein«, Interview mit Gerhard Richter, in: *Mono*, Ausgabe Juli/August 2019, S. 30–40, hier: S. 38.

<sup>5</sup> Hans-Jürgen Hafner, Gunther Reski, »Deskillung & Reskilling«, in: *The Happy Fainting of Painting*, ein Reader zur zeitgenössischen Malerei, Köln 2014, S. 12–13.

<sup>6</sup> Ebd., S. 13.

<sup>7</sup> Magnus Schäfer, »Back in bad. Bad Painting als Legitimierungsdiskurs«, in: *The Happy Fainting of Painting*, ein Reader zur zeitgenössischen Malerei, Köln 2014, S. 104–106, hier: S. 104.

<sup>8</sup> Francis Picabia, »L'oeil cacodylate«, in: *Comedia* (23. November 1921), S. 2.

<sup>9</sup> Peter Winter, »Das Picabia-Syndrom oder die Lust an «schlechter» Malerei«, in: *Das Kunstwerk*, Jg. 34, Nr. 6, 1981, S. 34–36, hier: S. 35.

<sup>10</sup> Robert Fleck, »Eine gewisse Freiheit. Rezeption und Wirkung der Période Vache seit 1978«, in: René Magritte. 1948. *La Période Vache*, hg. von Max Hollein und Esther Schlicht, Antwerpen 2008, S. 96–105, hier: S. 96–100.

<sup>11</sup> Magnus Schäfer, »Back in bad. Bad Painting als Legitimierungsdiskurs«, in: *The Happy Fainting of Painting*, ein Reader zur zeitgenössischen Malerei, Köln 2014, S. 104–106, hier: S. 105.

<sup>12</sup> Wilfried Dickhoff, »I.N.P. oder: ,Meinen Sie es auch gut mit den Menschen?«, in: *Die I.N.P.-Bilder*, Kat. Galerie Max Hetzler, Köln 1984, zit.n.: Roland Schappert, »Martin Kippenberger. Die Organisation des Scheiterns«, Köln 1998, S. 65.

<sup>13</sup> Sabine Folie, »Meta-Trash oder Die groteske Liebe zur Malerei«, in: »Lieber Maler, male mir...« Radikaler Realismus nach Picabia, Wien 2002, Seite 15–17, hier: 16.

<sup>14</sup> Eva Badura-Triska, »Wer wird wann, warum und inwiefern zum Bad Painter?«, in: *Bad Painting – good art*, hg. von Eva Badura-Triska und Susanne Neuburger, Köln 2008, S. 45–101, hier: S. 51.

<sup>15</sup> Magnus Schäfer, »Back in bad. Bad Painting als Legitimierungsdiskurs«, in: *The Happy Fainting of Painting*, ein Reader zur zeitgenössischen Malerei, Köln 2014, S. 104–106, hier: S. 106.

etwa humoristisch oder pornografisch konnotierte, Motivik setzen.«<sup>7</sup> Als Doyen dieser Praxis darf unter anderem Francis Picabia gelten, der den künstlerischen Dreischritt zur »gekonnten Badness« (Hafner) sinnfällig auf den Punkt brachte: »Der Maler wählt etwas aus, dann imitiert er das Ausgewählte und deformiert es schließlich. In letzterem liegt die Kunst.«<sup>8</sup> Der Kunstkritiker Peter Winter befand seinerzeit zu Picabias Malerei, die Kasper König und Laszlo Glozer neben den Jungen Wilden bei der »Westkunst« 1981 in Köln zeigte, dass »diese rüden und unperfekten, lässigen und schlampigen Leinwände« eine rohe Kraft besäßen und von ihnen ein Impuls ausginge, der »in ironischer Brechung das Selbstverständnis der professionellen, aber oft braven Atelierkunst unterläuft und unterminiert.«<sup>9</sup> Zu den Gründervätern dieses künstlerischen Selbstverständnisses darf sich neben Picabia auch René Magritte zählen, dessen Bilder der »Période Vache« ebenfalls in der legendären Kölner Schau vertreten waren und als »frisch, nach vorne weg gemalt, ohne Rücksicht auf den Zeitgeist und ohne Selbstzensur bezüglich des eigenen Images«<sup>10</sup> (Robert Fleck) und »handwerklich nachlässig und voller komisch bis kalauerhaft wirkender Bildzitate, die mit der Konnotation des Trivialen und Klischeehaften einhergehen«<sup>11</sup> (Magnus Schäfer) kommentiert wurden. Schon Bad Painting-Impresario Martin Kippenberger, der Zeit seines Leben die künstlerische Klaviatur zwischen delikat und deformiert so virtuos bespielte wie nur wenige Kollegen, vermutete die Erkenntnis des Wahrhaftigen im Abjekten: »Es gibt nur den Dreck und die Schönheit im Dreck. Und diese »Schönheit« wird nicht jenseits des gelebten Lebens gewonnen, sondern einzig mitten drin, mitten im Wahrheitsdreck, den die Wahrheit – einer der dreckigsten Vögel auf der Welt – unter sich lässt...«<sup>12</sup> Schließlich stellt Kunsthistorikerin Sabine Folie fest, dass »Trash« zur »transzendentalen Notwendigkeit« geworden sei; »wenn wir schon das Diktum vom Ende der Malerei nicht mehr hören können, müssen wir akzeptieren, dass es Malerei ohne Trash nicht mehr geben kann.«

Jenen »Trash« verpflichtete Strategien des Deskillings gewannen historisch immer dann an Bedeutung, wenn die jeweiligen Avantgarden als »fahl, kraftlos und erstarrt« erschienen; »oder eben in jenen Zeiten, wenn das Medium Malerei durch diese Avantgarden gerade desavouiert«<sup>14</sup> würde. Zudem entwickle sich das Phänomen Bad Painting »als eine Gegenreaktion zu der Progressivität, für die der Kanon der Moderne und der Nachmoderne – von dem teleologischen Narrativ einer in der Abstraktion zu sich selbst kommenden Malerei bis zur Expansion des Feldes künstlerischer Praxis in den 1960er- und 1970er-Jahren – steht.«<sup>15</sup> In diesem Sinne kritisiert Magnus Schäfer die zyklischen Hypes ums gekonnt schlecht gemalte Bild als »Legitimierungsdiskurs«, der immer dann zum Einsatz komme, wenn die Malerei als unzeitgemäß

ins Abseits gestellt zu werden drohe. Bestätigung findet er in der oft schwammigen Katalogtextprosa der diesbezüglichen Ausstellungsprojekte, die sich immer wieder einigermaßen hilflos, gleichwohl durchaus nachvollziehbar, vielleicht sogar ganz und gar berechtigt, auf die schiere Lust am Malen berufe, die die Künstlerinnen umtreibe.<sup>16</sup> Dass die Malerei insgesamt – ob de- oder reskilled – im globalen Zirkus der periodischen Großausstellungen wie der documenta oder den Biennalen – etwa von Venedig, Berlin, Istanbul – nur eine vergleichsweise kleine Rolle spielt, lässt sich in memoriam Kippenberger vielleicht mit folgendem Bonmot kontern: »Wir haben kein Problem mit dem Guggenheim, weil wir nicht Nein sagen können, wenn man uns nicht einlädt.«<sup>17</sup>

Grundsätzlich eignet den Begrifflichkeiten der Debatte eine definitonische Unschärfe; ihre Bedeutungen überlagern sich, weshalb »Bad Painting« und »Deskilling« hier synonym verwendet werden und fließend in angrenzende rhetorische Figuren, wie die der Ironie, übergehen. In dem Zusammenhang mag man auch an die von Susan Sontag beschriebene »schöpferische Erlebnisweise« des »Camp« denken, eine Form ästhetischer Wahrnehmung, die naturgemäß der Rezeption vorbehalten bleibt.<sup>18</sup> Wir erinnern uns: Mit »Camp« umschrieb Sontag die Fähigkeit, sich an Artefakten zu delectieren, die sich zwar ernst göben, »aber durchaus nicht ernst genommen werden« könnten, weil sie »zu viel«<sup>19</sup> seien. Der Camp-Blick ermögliche das »Scheitern eines Kunstwerkes zu genießen, statt davon enttäuscht zu sein« oder mit Oscar Wilde gesprochen: »In Angelegenheiten von großer Wichtigkeit kommt es nicht auf den Ernst, sondern auf den Stil an.«<sup>20</sup> Im Camp siege die Form über den Inhalt, das Ästhetische schлüge moralische Kategorien und die Ironie übertrumpfe die Tragödie.<sup>21</sup> Die Connaissance dieses besonderen Blickes fände Gefallen »an den derbsten und gemeinsten Vergnügungen, an den Künsten der Massen«.<sup>22</sup> Camp erkläre, dass guter Geschmack nicht einfach guter Geschmack sei, sondern dass es einen »guten Geschmack des schlechten Geschmacks« gebe.<sup>23</sup> Die Haltung sei »spielerisch und anti-seriös [...] ein geistreicher Hedonismus«<sup>24</sup>; mache den Menschen »heiter, wo er zuvor Gefahr lief, ewig enttäuscht zu sein« und sei im Übrigen »gut für die Verdauung.«<sup>25</sup> Doch Letzteres ist das Stichwort: Diese Haltung bleibt der Rezeption vorbehalten, taugt nicht zur Produktionskategorie, soll gleichwohl in der Diskussion um gekonnte Badness nicht unerwähnt bleiben. Ob »die traditionellen Möglichkeiten, über den unverblühten Ernst hinaus zu gelangen – Ironie, Satire«<sup>26</sup> heute wirklich erschöpft seien, wie Sontag ebenfalls mutmaßt, darf allerdings bezweifelt werden.

Ihrer Einschätzung kann die These Benjamin H. D. Buchlohs zur Seite gestellt werden, dass sich das kritische Potenzial des Deskilling womöglich verbraucht habe. Buch-

<sup>16</sup> Ebd., S. 106.

<sup>17</sup> Carole Boulbès, »Francis Picabia. Köstliche Ungeheuer. Die Malerei, die Kritik, die Geschichte«, in: »Lieber Maler, male mir...« Radikaler Realismus nach Picabia, Wien 2002, Seite 29–32, hier: 30.

<sup>18</sup> Susan Sontag, »Anmerkungen zu Camp«, in: »Kunst und Antikunst, 24 literarische Analysen«, S. 322–341.

<sup>19</sup> Ebd., S. 331

<sup>20</sup> Ebd., S. 336

<sup>21</sup> Ebd., S. 335

<sup>22</sup> Ebd., S. 337

<sup>23</sup> Ebd., S. 340

<sup>24</sup> Ebd., S. 336

<sup>25</sup> Ebd., S. 340

<sup>26</sup> Ebd., S. 336

<sup>27</sup> Benjamin H.D. Buchloh, »Jutta Koether: Über Cézanne«, in: Achim Hochdörfer/Tonio Kröger (Hg.), Jutta Koether – Tour de Madame, Köln 2018, S. 292–305, hier: S. 298

<sup>28</sup> Ebd.

<sup>29</sup> Ebd., S. 298

<sup>30</sup> Ebd.

<sup>31</sup> Ebd., S. 298–299

loh beschäftigte sich unlängst in einem Essay mit dem Werk der Malerin Jutta Koether, in deren Arbeiten er zu erkennen glaubt, dass bisweilen »die letzten verbliebenen Reste künstlerischer und manueller Kompetenz«<sup>27</sup> aufgegeben wurden, ja, dass manche Gemälde gar »wie hastige Skizzen oder geradezu schmerzhaft zwanghaftes Gekritzeln«<sup>28</sup> wirkten. Der scheinbaren Äquivalenz dieses »neuen Standard[s] des Deskillings«<sup>29</sup> und »ähnlicher Zustände äußerster Entwertung im gegenwärtigen gesellschaftlichen Leben«<sup>30</sup> zufolge, hält Buchloh das Deskilling für eine mittlerweile stumpfe Waffe, die ihren subversiven Impetus verloren habe:

*Wenn »De-skilling« eine der wichtigsten Strategien des künstlerischen Widerstands von den 1960er- bis in die späten 1980er-Jahre war und auch die Prophetie einer universalen befreienden Anti-Ästhetik von Duchamp über Cage bis hin zu Fluxus erfüllte, so wurde totales »De-skilling« dann zum kulturindustriellen und ideologischen Standard [...]. Konnten sich kulturelle Praktiken zuvor auf Konzepte wie Devianz und Subversion berufen, so mutierte der hypertrophe Nihilismus der Anti-Ästhetik (von Koons bis Kippenberger) inzwischen zum alltäglichen ethischen Standard.<sup>31</sup>*

Bemerkenswert an der Argumentation Buchlohs ist nicht zuletzt die Selbstverständlichkeit, mit der er ästhetische und moralische Kategorien miteinander in Beziehung setzt. Der Anti-Ästhetik Nihilismus zu unterstellen und dann unversehens Ästhetik und Ethik kurzzuschließen, dafür mag man argumentieren wollen – als zwingend muss man diese Verquickung vermutlich nicht verstehen.

Doch – quo vadis Bad Painting? Also alles nur ununterscheidbares Spiegelbild einer degenerierten Alltagsästhetik? Reiner »Legitimierungsdiskurs«; vom Markt verabreichte Frischzellenkur am Tropf mühsam argumentierender Katalogessays – Diagnose: Game over? Die Malerei – wenn schon nicht insgesamt tot, dann aber mindestens um eine angeblich hinfällige Sparte ärmer?

Trifft man eine zwar notwendig zufällige, aber gleichwohl nicht eben beliebige Auswahl aktuell viel diskutierter Malerinnen, drängt sich der Eindruck auf, dass sowohl Sontags Skepsis hinsichtlich der Potenziale des Ironischen, als auch Buchlohs attestierte Obsoleszenz einer »Anti-Ästhetik« vom gegenwärtigen Geschehen der Kunstszene, wenn nicht Lügen gestraft, dann aber zumindest zur Wiedervorlage gebeten werden.

Eine der fraglos sichtbarsten Malerinnen einer jüngeren Generation – Jana Euler – hat sich in den letzten Jahren ein erstaunliches Werk von großer künstlerischer Freiheit ermalt und macht auch vor vermeintlich motivischen No-go-Areas nicht Halt. Es darf einige Chuzpe unterstellt werden, um das ostentativ schräge Werk durch internationale Galerien und Museen zirkulieren zu lassen. Gleichwohl stellt sich

bei solcher Gelegenheit die Frage, was man denn stattdessen erwarten würde – es kann ja als Künstlerin nicht darum gehen, auf derlei diffuse Erwartungshaltungen und Unmutsbekundungen des Publikums einzugehen. Ganz im Gegenteil geht Euler dezidiert dahin, wo es wehtut und nimmt eine »notdürftige Kunsthandwerklichkeit« in Dienst, um die »(Un-)Tiefen von Jugendzimmersurrealismus, Kaufhausmalerei und Therapiekunst«<sup>32</sup> nach Bildmöglichkeiten zu durchwühlen, wie es Hans-Jürgen Hafner durchaus nachvollziehbar beschreibt. Zweifellos erfahren bei Euler Spielarten von Ironie und Badness ein zeitgemäßes Update und werden nicht zuletzt massiv mit Humor unterlegt. Der humoreske Einschlag ist zwar keineswegs neu in der Geschichte des Bad Painting, bleibt aber bedauerlicherweise ein malerischer Charakterzug mit Seltenheitswert. Die viele Luft nach oben nutzt Euler und macht sie zum Treiber ihrer idiosynkratischen Kalauer im Großformat. Insbesondere aus den Ateliers weiblicher Absenderinnen lässt sich diese Haltung auch feministisch konnotiert als Aneignung einer historisch eindeutig männerdominierten Ausprägung der Malerei lesen.

Eulers Lehrer an der Frankfurter Städelschule, Michael Krebber, dem, wie seinem einstigen Arbeitgeber Kippenberger, zugutegehalten werden darf, dass er für jüngere Malerinnen eine wichtige Referenz- und Einflussgröße ist, hat sein widersprüchliches Verhältnis, seine Hassliebe zur Malerei als »M-Wort« auf den Begriff gebracht. Widmet Euler sich beherzt malerischen und gesellschaftlichen Schmerzregionen gleichermaßen (»Great White Fear«), erklärt Krebber das Medium insgesamt zum Patienten, zur eben unaussprechlichen, nur mit dem großen M oder P zu benennenden, Praxis. Diese selbst auferlegte Keuschheit mündet bei dem gebürtigen Kölner in eine Versessenheit auf sein Metier, die sich allerdings nicht mehr im vollendeten Pinselzug entladen darf. Überall Andeutungen, Versuche, abgebrochene Anfänge. Unfinished too soon, Möchtegernmalerei oder mit Kippenberger gesprochen: Michael, ab in die Ecke und schäm' Dich. Wie anders denn als deskilled ließe sich die Arbeit Krebbers beschreiben? Allerdings spielt er diese Haltung auf einer Metaebene und invertiert sie: Das Ironische und Peinliche wird nicht schamlos als wild gemalte Motivik auf die Leinwand gebracht, wie es seine Kölner Kollegen in den 1980er Jahren zelebrierten, sondern auf das Medium insgesamt bezogen; nicht das einzelne Bild ist vermeintlich daneben, sondern die ganze Disziplin. Wir schauen auf die Ruinen einer vergangenen Ära – allerdings mit den Augen eines Liebenden.

In der Abstraktion, so die hohe Schule des Modernismus im Geiste Clement Greenbergs, findet die Malerei auf der »planen Oberfläche« zu sich selbst und betont, was irreduzibel und spezifisch nur ihr selbst eignet: die Flächigkeit.<sup>33</sup> Diesem anspruchsvollen Erbe begegnet David Ostrowski mit

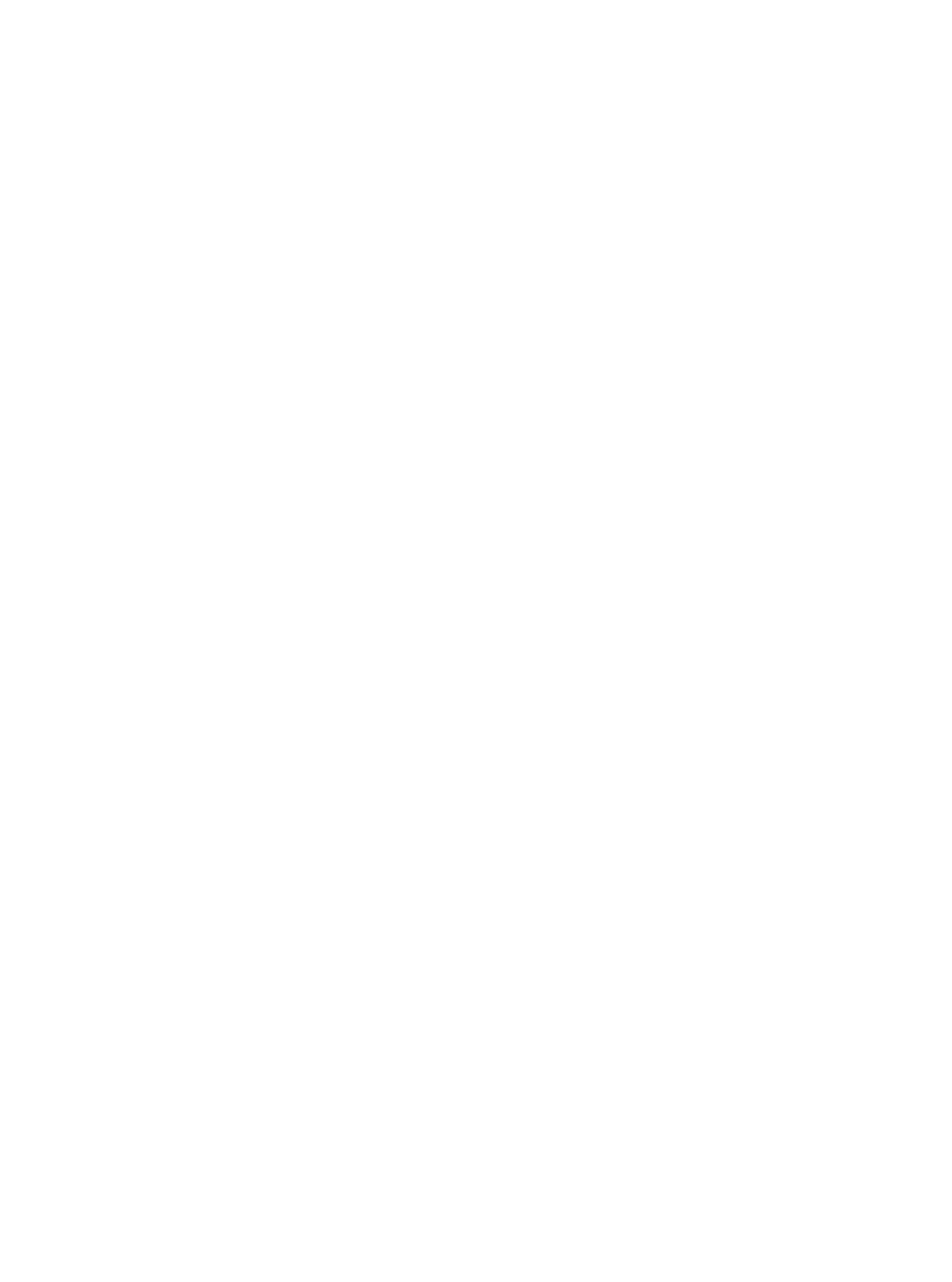
<sup>32</sup> Hans-Jürgen Hafner, Review zu Jana Eulers Ausstellung »In it« im Frankfurter Portikus, 28.11.2015 – 24.01.2016, in: Frieze, Ausgabe 23, Frühjahr 2016, <https://frieze.com/article/jana-euler-0?language=de>  
<sup>33</sup> Clement Greenberg, »Modernistische Malerei (1960)«, in: Karlheinz Lüdeking (Hg.), Clement Greenberg. Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, Hamburg 2009, S. 265–278, hier: S. 267–268.

jugendlicher Rotzigkeit. Die Monochromie und ihre Implikationen werden bei dem Kölner Maler zu Abenteuerspielplatz und Resterampe. In größtmöglicher Schnoddrigkeit wird beackert, was einst für Erhabenheit stehen sollte. Bei Ostrowski kleben auf oft weißen, mit Sprühlack bearbeiteten Leinwänden – gleichsam trashige Coverversionen Mark Rothkos – Ephemeria und Schmutz des Atelierbetriebs. In einer aktuellen Serie lässt er auf den manchmal unwirsch-dreckigen, dann wieder asketisch-minimalen Bildflächen, den roten Schriftzug »Alpina« durchscheinen. Alpina? Was er vorher noch zwischen der Geschichte der Abstraktion und ihres zeitgenössischen Remix oszillieren ließ, wird jetzt in beißendem Humor ganz dem Klamauk überantwortet und mit schnöder Wandfarbe assoziiert, wie sie noch der talentfreiste Jedermann zuhause auf die Raufaser rollt. Too bad to be true – mehr Ironie und Badness passt kaum auf eine Leinwand. Obsolet? Der Diskurs ist sich noch uneins, der Markt hat schon entschieden.

Last but not least muss ein Maler Erwähnung finden, der seit einigen Jahren mit einem Werk von sich reden macht, dessen Relevanz sich nur schwerlich übersehen lässt. Dass Wade Guyton »nie eine Affinität zum Material, zur Farbe und dem Akt des Males gehabt«<sup>34</sup> habe, hält ihn nicht davon ab, mit ironischem Gestus, einem a priori von Skills befreiten Habitus und insgesamt einer Malerei in Führungszeichen, sein Werk mit Zeitgenossenschaft zu imprägnieren. Es ist eben jene Uneigentlichkeit, die er der Malerei, in einer die Technik quälenden Prozedur mit dem Tintenstrahldrucker, einschreibt, die ihre besondere Aktualität ausmacht. Guyton zeigt Malerei als Surrogat und Container ihrer Geschichte, die sich wie ein Schatten über seine frühen Leinwände legt und diese mitunter zur tiefschwarz verdruckten Monochromie verdunkelt. So streift er en passant ein Füllhorn kunsthistorischer Wegmarken wie etwa Frank Stellas Black Paintings oder Ad Reinhardts »Meditationstafeln« und setzt mit seinen Bildern den sich stetig wandelnden Rückblick auf die Kunstgeschichte von heute aus ins Werk.

Ob in gekonnter Badness oder dilettierender Goodness unterwegs: Die Potenziale der mit »Bad Painting« überschriebenen Strategien erfreuen sich in der gegenwärtigen Szene offensichtlich großer Lebendigkeit und scheinen sich nicht verbraucht zu haben, sondern vielmehr für eine Aktualisierung geradezu anzubieten. Die unter dieser Prämisse vorgestellten Malerinnen und Maler, sollen den vier Nachwuchspositionen der Ausstellung »Malerei 19« – Ruben Gährken, Arezoo Molaei, Lea Wächter und Marvin Wunderlich – als Sparringspartner im Geiste gegenübergestellt sein und ein diskursives Kraftfeld eröffnen, in dem sich Fragen von Zeitgenossenschaft und Malerei frei entfalten und am konkreten Werk der Studierenden weiter entzünden können.

<sup>34</sup> Catrin Lorch, »Politik drängt ins Atelier. Kurz vor der Eröffnung seiner großen Münchener Ausstellung spricht der Künstler Wade Guyton darüber, wie er den Markt austrickst«, in: Süddeutsche Zeitung vom 26.01.2017, S. 11.



Ruben Gährken





16

Der ausgesprochene Stilpluralismus, der die Malereien von Ruben Gährken kennzeichnet, lässt Versuche übergeordneter Kategorisierungen zunächst schnell ins Leere laufen. Meint man anhand des einzelnen Bildes einen vermeintlichen Anhaltspunkt zur künstlerischen Einordnung erkannt zu haben, negiert das je danebenstehende Bild diesen Ansatzpunkt umgehend, indem es Gegensätzliches präsentiert. Dabei sind die verwendeten Maltechniken und –materialien ebenso vielseitig wie der jeweilige Stil und das je anzutreffende Sujet. Neben abstrakte Kubismen gesellen sich hier das schwarze Quadrat umrandet von stehend-legend-lehnenden Möhrchen und dort ein androgyner Mann im Boot inmitten einer surrealistisch anmutenden Küstenszenarie. Wir sehen schnell ausgeführte Acrylmalereien neben Ölfarben auf unbehandelter Leinwand oder Aluminiumpaneelen: Es wird ein künstlerisches Interesse an der Substanz, dem Wesen der malerischen Materialität in Farbe erkennbar.

17

Dass es sich bei diesem ›Durcharbeiten‹ nicht wesentlich um eine Spielart der Aneignung im Sinne appropriativistischer Kunstpraxis handelt, liegt an der eklektizistischen Geste, mittels der sich hier der unterschiedlichen Stile in zugleich ebenso spezifischer (Einzelbild) wie unspezifischer (Gesamtschaffen) Weise bedient wird. Sie erscheint einem absichtsvollen Subjektivismus hinsichtlich des eigenen Kunstwollens geschuldet zu sein, der das Einzelbild der Anknüpfung an konkrete Vorbilder entzieht. In der Auseinandersetzung kommt es zum Spiel mit den Entschlüsselungen, den Assoziationen, die BetrachterInnen an die im Grunde immer wieder auf sich selbst verweisenden Einzelbilder herantragen, deren Sujets mehrheitlich den subjektiven Begegnungen, Erfahrungen und Erinnerungen des Künstlers entspringen.

Mit Blick auf das Gesamtwerk tritt sodann geschärft Gährkens Interesse an den immanenten Gestaltprinzipien, an dem, was Malerei als materielles Werk im Wesentlichen sein kann, zu Tage: Wiederholung, Auszug, Überlagerung, Abgrenzung, Reihung farbiger Pigmente auf ebener Fläche.  
— Jonathan Willing

— Studium/Stipendien

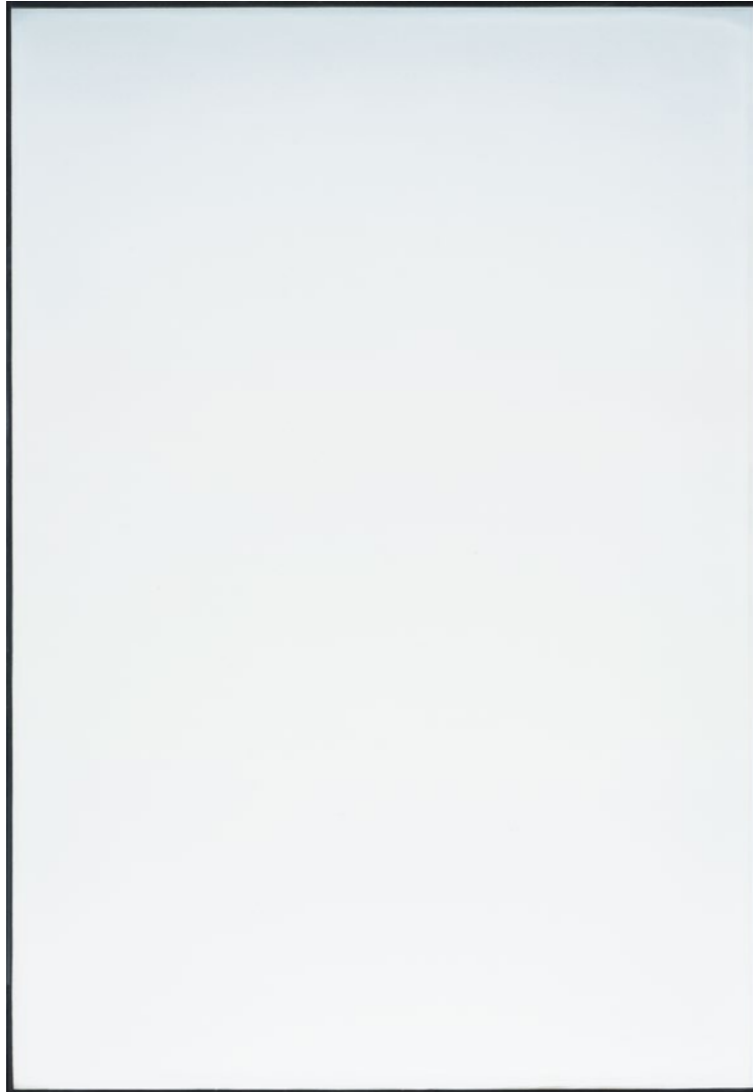
- 2009: Aki ArteZ, Enschede
- 2011: Kunstakademie Münster
- 2012: Klasse Prof. Julia Schmidt
- 2014: Atelierstipendium Fine Art College of Shanghai, China
- 2019: Meisterschüler bei Prof. Julia Schmidt

— Ausstellungen (Auswahl)

- 2019: Klasse Schmidt, Forum Kunst und Architektur, Essen / Hausgemeinschaft Graelstraße
- 2017: Förderpreisausstellung, Kunsthalle Münster
- 2014: »WATCH YOUR STOPS«, Minsheng Art Museum, Shanghai, China / HLB, Münster
- 2013: Förderpreisausstellung, Kunsthalle Münster / »Flamingo«, NRW Bank Münster

— Ruben  
Gährken

18 — OZ  
2019, Öl  
und Pigment  
auf Leinwand,  
190 × 130 cm



19 — KIS  
2019, Acryl  
und Pigment  
auf Leinwand,  
gerahmt,  
157 × 207 cm

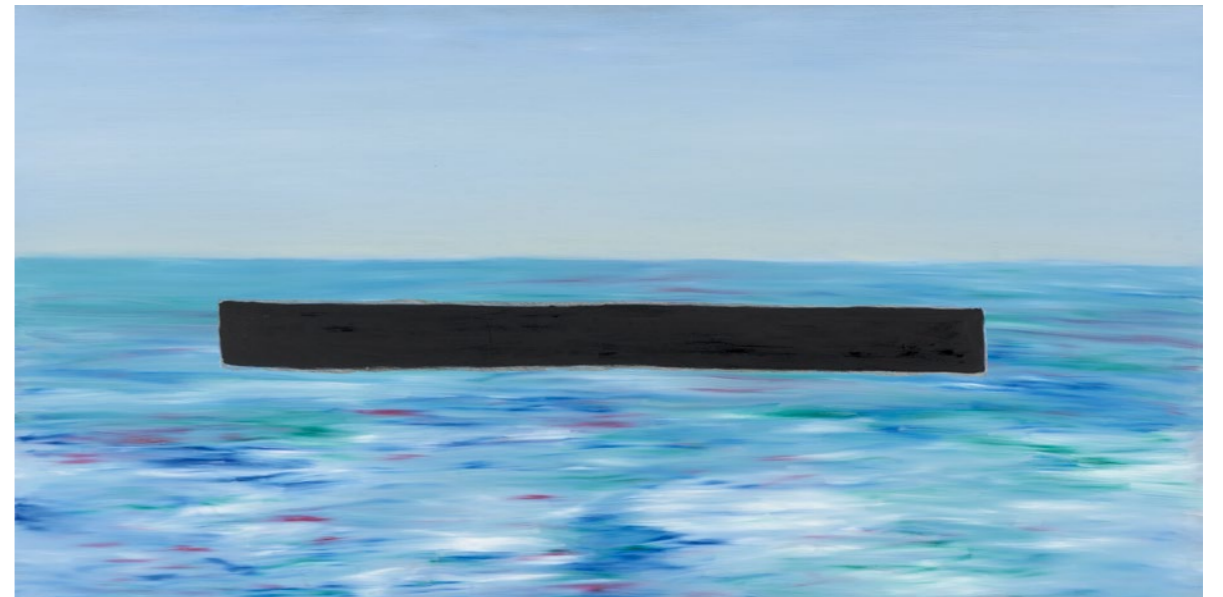


— Ruben  
Gährken

20 — le havre  
2018, Öl  
und Pigment  
auf Leinwand,  
70 × 50 cm

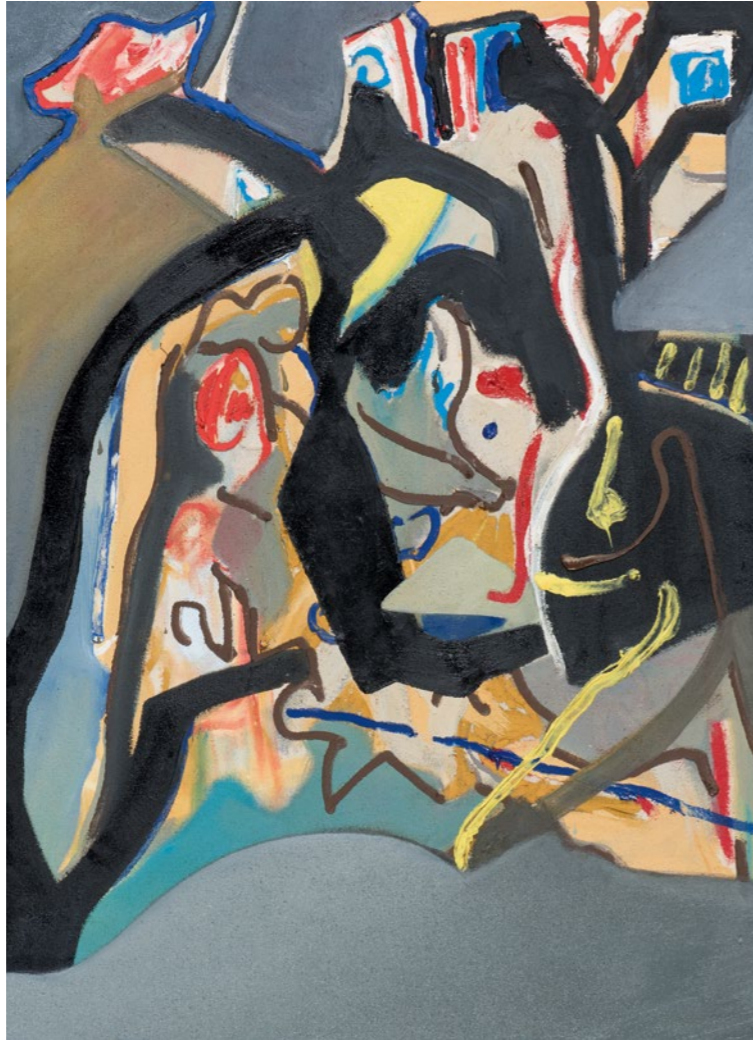


21 — Panel (1)  
2018, Öl  
und Pigment  
auf Aluminium,  
75 × 150 cm

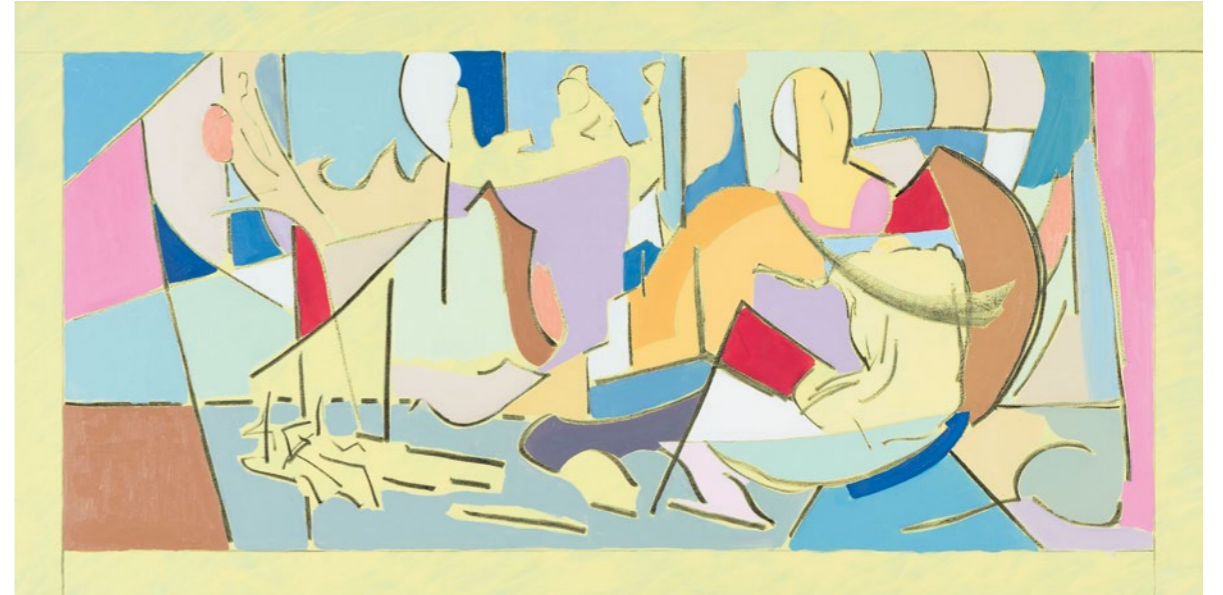


— Ruben  
Gährken

22 — o.T.  
2018, Öl  
und Pigment  
auf Leinwand,  
70 x 50 cm



23 — Panel (2)  
2018, Öl, Kohle  
und Pigment  
auf Aluminium,  
75 x 150 cm



— Ruben  
Gährken

24

25 — S L L  
2019, Öl  
und Pigment  
auf Leinwand,  
170 × 170 cm



— Ruben  
Gährken

26 — dolce und  
gabana  
2014, Öl  
und Pigment  
auf Leinwand,  
200 × 150 cm



27 — Mann im Boot  
2019, Öl  
und Pigment  
auf Leinwand,  
110 × 140 cm

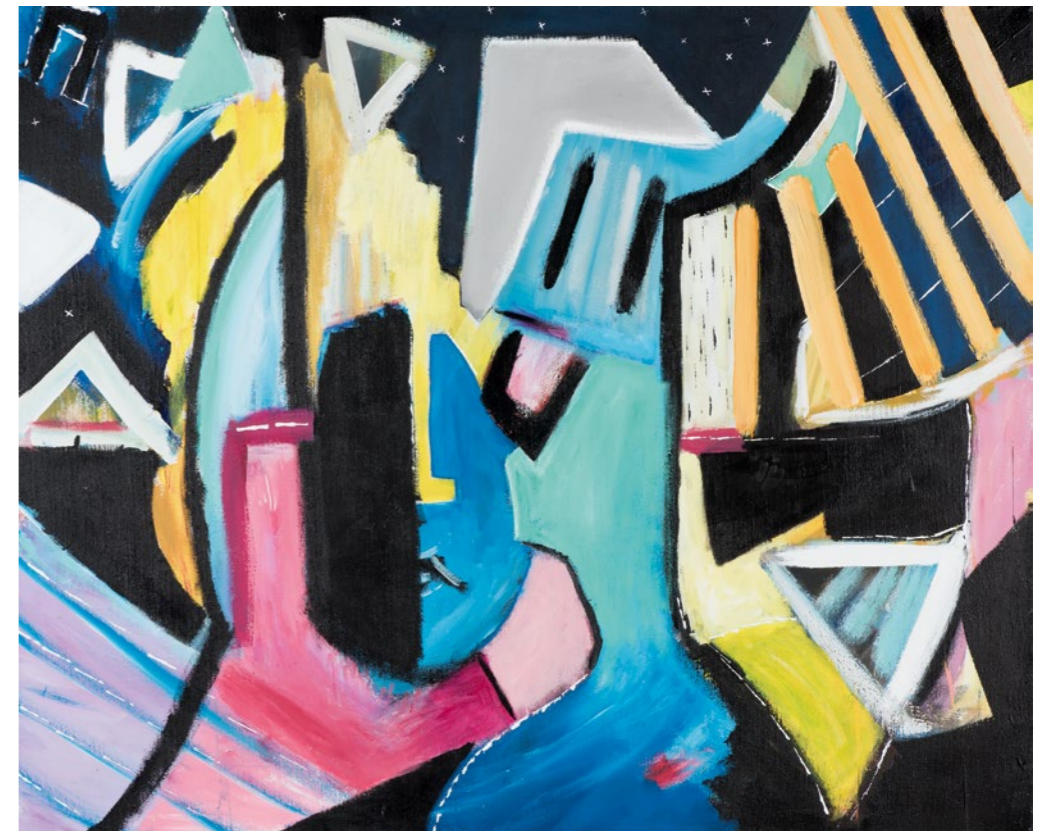


— Ruben  
Gährken

28

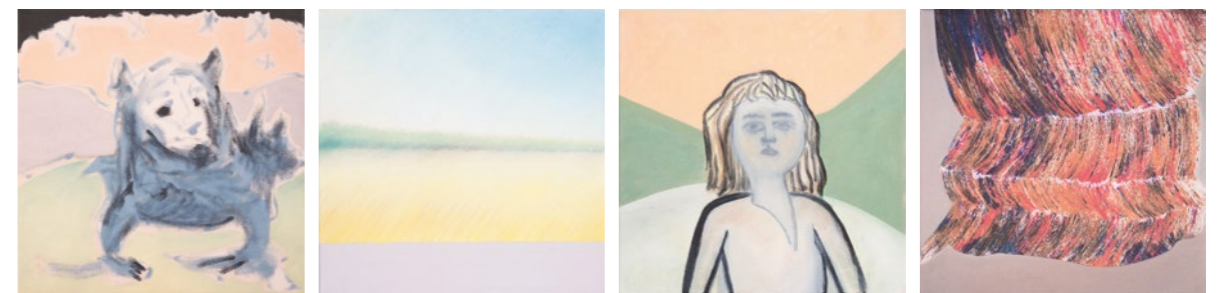
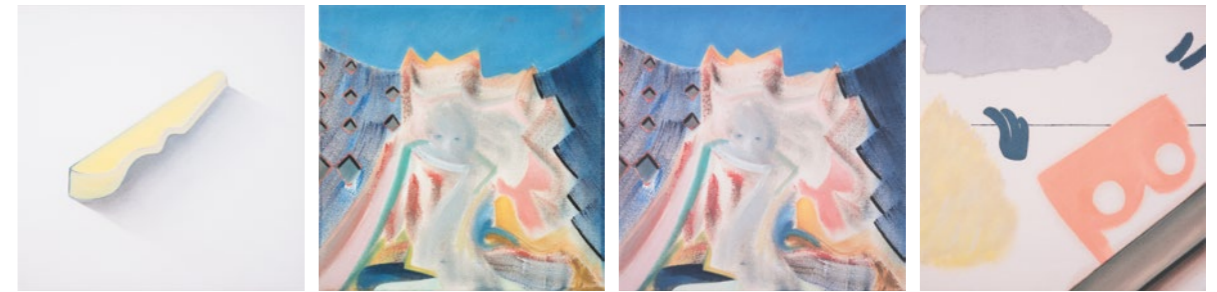


29 — o. T.  
2018, Acryl  
auf Leinwand,  
120 x 150 cm  
—  
stadtkind  
2011, Acryl  
auf Leinwand,  
130 x 160 cm



— Ruben  
Gährken

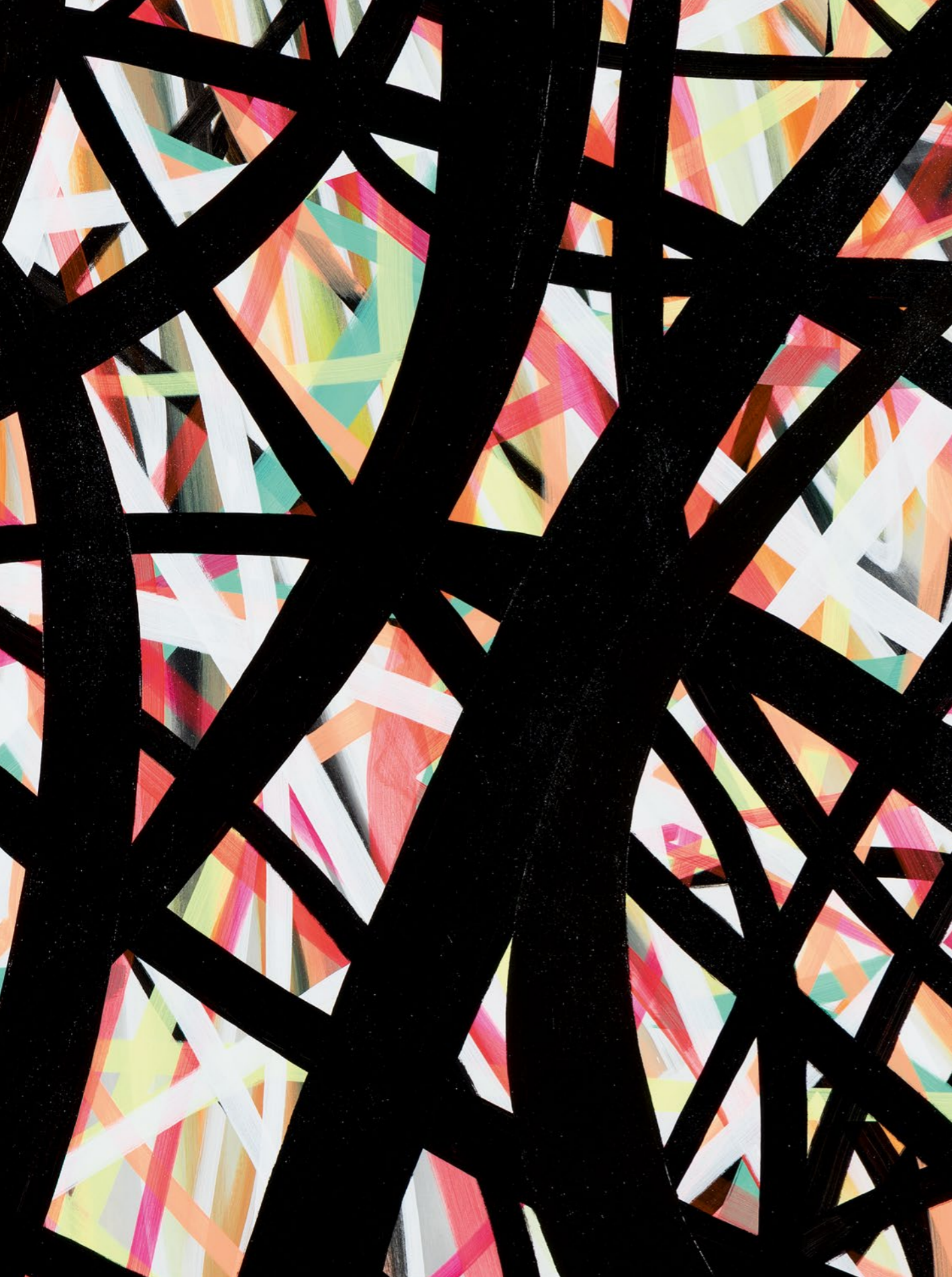
30



31

— ≤  
2017, 12 x Öl und  
Pigment auf  
Leinwand,  
12 x Leinwand-  
druck, je 40 x 40 cm  
(Außenmaß  
250 x 166 cm)







Luftlinie: 3.758,89 km

—

Architektur – Bewegung – Verkehr. Sich in den Verkehr stürzen, sagt man. Etwas von A nach B transportieren. Am Leben einer Metropole teilnehmen, in sie eintauchen. Aus der Bewegung durch sie hindurch ihren pulsierenden Alltag erfahren, Zeuge ihrer verschiedenen »Gesichter«, ihrer Energie werden, diese quasi in sich aufsaugen. Dabei »Bilder« ausmachen und mit der Handykamera festhalten. Sich derartige Bilder aneignen, sie als Momentaufnahmen in ein Archiv legen. Ein individuelles Stadt-Archiv, wenn man so will.

Gigantische urbane Infrastrukturen, überall Straßen und Schilder, Ampeln, Autos, Tunnels, Stau. Dazwischen ein knallroter Lieferwagen mit weißem Aufkleber. Woanders ein Schiff auf einem Schlepper. Auch durch eine dunkle Zone muss man durch, nachts, in einer Unterführung,

Orte, Oberflächen, Augen-Blicke. Präsenz – Erinnerung, (Un-)Schärfe, Abstraktion. Bilder springen ins Auge, prägen sich ein, reisen mit, überwinden Distanzen, formen sich weiter, ergänzen Bestehendes, berichten von früher. Bilder bauen Brücken, ins Hier und Jetzt.

»Ohne Titel« – und damit auch ohne Interpretationsanweisung – treten uns die Bilder von Arezoo Molaei als Momente, die aus dichtem Stadtraum herausgelöst ganz direkt vom Leben erzählen, in Form großformatige Gemälde auf Leinwand gegenüber.

Ähnlich intuitiv, wie die Fotos entstanden, hat sie sie gemalt. So fährt der knallrote Laster hier annähernd in Originalgröße mitten durchs Bild – direkt vom einfachen, unbearbeiteten Fotoabzug mit Acrylfarbe, breiten Pinseln und Spachtelmesser auf die Leinwand überführt; ohne Vorzeichnung oder Skizze, dafür in mehreren Schritten und Schichten gearbeitet. »Alles passiert auf der Leinwand«, sagt die Künstlerin. Deshalb sind ihre Gemälde, die mal eher poppig-plakativ und mal eher rätselhaft erscheinen, zumeist auch etwas »dicker«.

— 1986 geboren in Aligodarz

— Studium/Stipendien

2009: Fach- und Berufsfachschule, Karadsch

2014: Bachelor an der University of Science and Culture, Teheran

2017: Kunstakademie Münster

2018: bei Prof. Julia Schmidt

Ausstellungen (Auswahl)

— 2014: Sinus: accentless, Elahe Galerie, Teheran

Parallel dazu arbeitet Arezoo Molaei an kleinformatigen Fotoarbeiten. Mit gekonnt spielerischem Blick setzt sie diese häufig aus mehreren Farbabzügen zusammen, um sie dann mehr oder weniger stark mit Acrylfarbe zu bearbeiten. Mögliche Analogien zwischen den darin festgehaltenen urbanen Motiven und abstrakter Malerei springen einem in diesem schmucken Kleinformat besonders schnell ins Auge. Man mag sich etwa fragen, ob die rätselhaften, doch recht plastisch wirkenden gelben Winkel vor den seriell aneinandergereihten Kassetten einer Tunnelwand tatsächlich Teil des Fotomotivs sind oder erst später hineingemalt wurden.

Ein Hochformat wurde von oben nach unten mit einer semitransparenten schwarzen Farbschicht überzogen, die – ähnlich einem dünnen Vorhang – keinen direkten Durchblick auf die dahinterliegende Stadtszenerie erlaubt. Im unteren, frei gelassenen Bildabschnitt schaut man auf einen grau-rosa Balken: Tatsächlich ist es ein Bus! Der dunkle Farbschleier, der, wie die Künstlerin schmunzelnd verrät, mit einem Besen aufgetragen wurde, verweist auch auf den Dreck der Großstadt. Dreck, so wie er sich eben tagtäglich auf der Scheibe eines Linienbusses sammelt. »Hello Münster!« möchte man da jetzt mit dem Zeigefinger reinschreiben.

— Barbara Buchmaier

Luftlinie Teheran–Münster: 3.758,89 km. Zeitverschiebung (Sommerzeit): + 2,5 h.

Metropole gesehen und fotografiert in Teheran (ca. 8,7 Mio. Einwohner). Bilder gemalt und Fotos collagiert im Atelier in Münster (ca. 310.000 Einwohner).

— Arezoo  
Molaei

38

39 — ohne Titel  
2018, Acryl auf  
Leinwand  
175 x 230 cm



— Arezoo  
Molaei

40 — ohne Titel  
2018, Acryl auf  
Leinwand  
200 x 165 cm



41 — ohne Titel  
2018, Acryl auf  
Leinwand  
165 x 200 cm

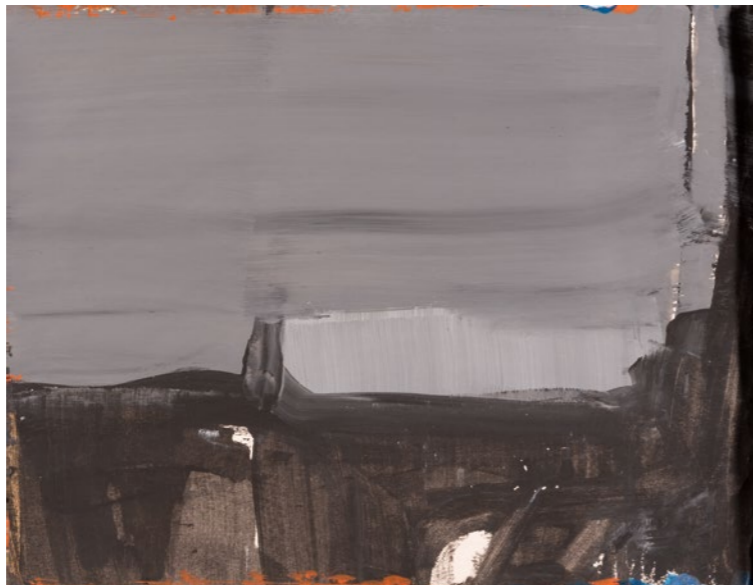


— Arezoo  
Molaei

42 — ohne Titel  
2018, Acryl auf  
Leinwand  
165 × 200 cm  
—  
ohne Titel  
2018, Acryl auf  
Papier  
22 × 31 cm

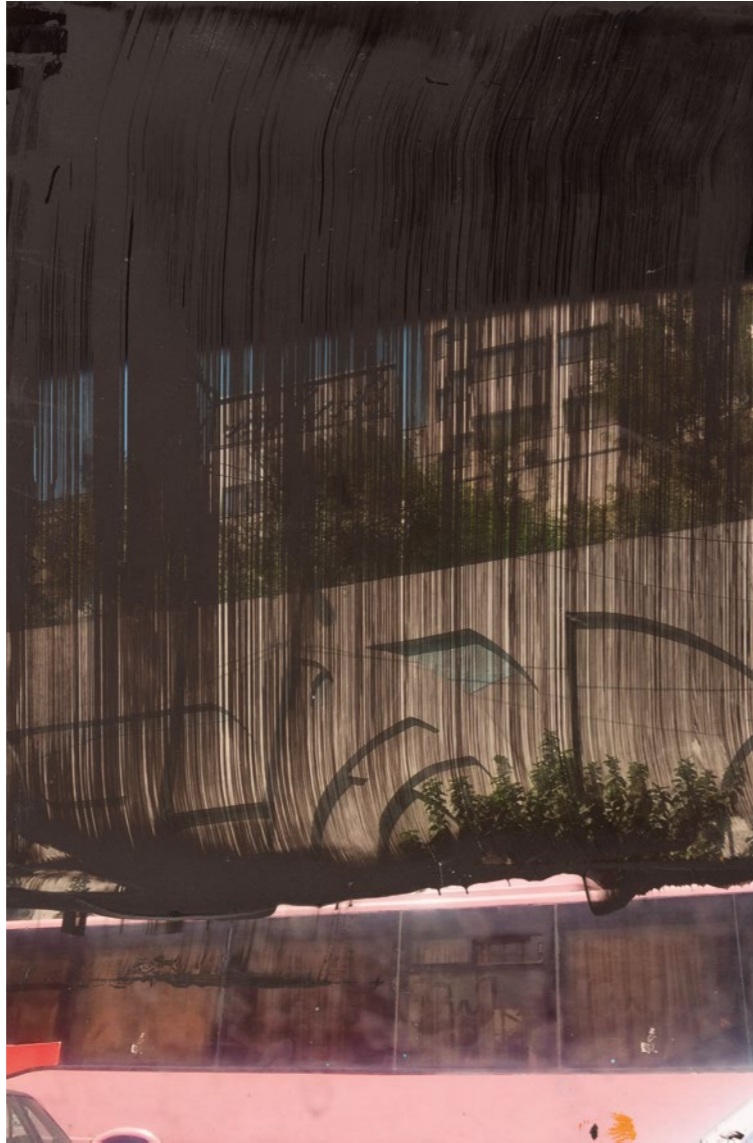


43 — ohne Titel  
2018, Acryl auf  
Leinwand  
175 × 230 cm

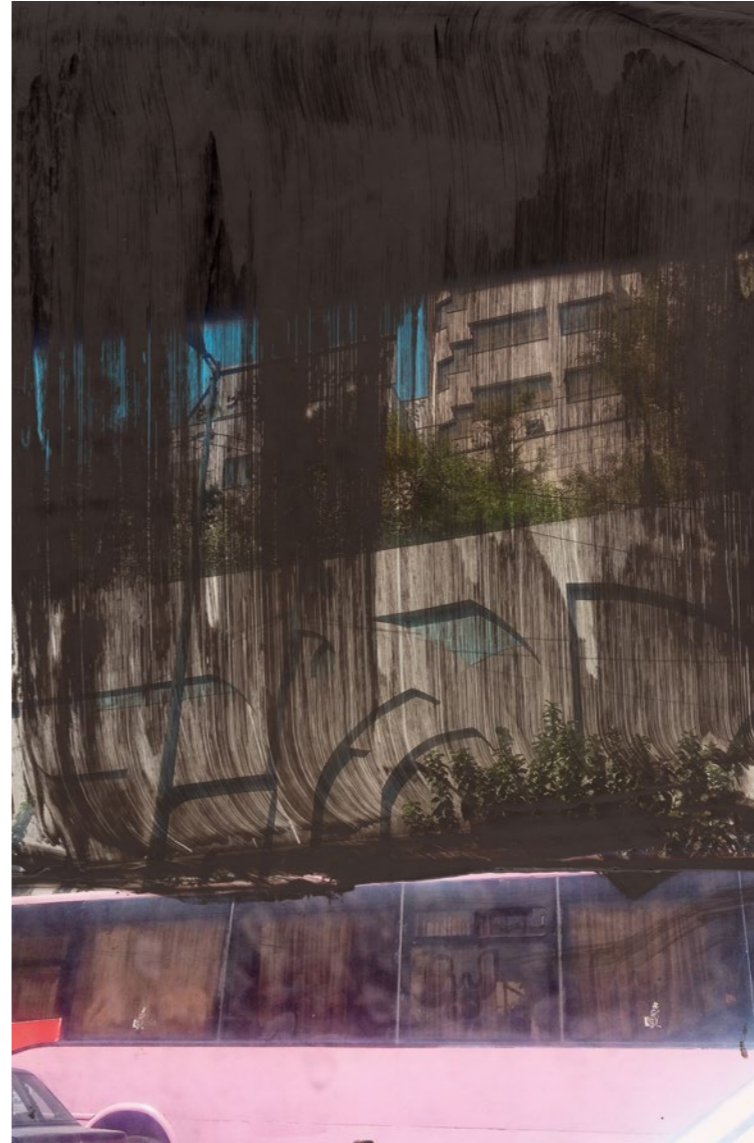


— Arezoo  
Molaei

44 — ohne Titel  
2019, Acryl auf  
Photo  
30 × 20 cm



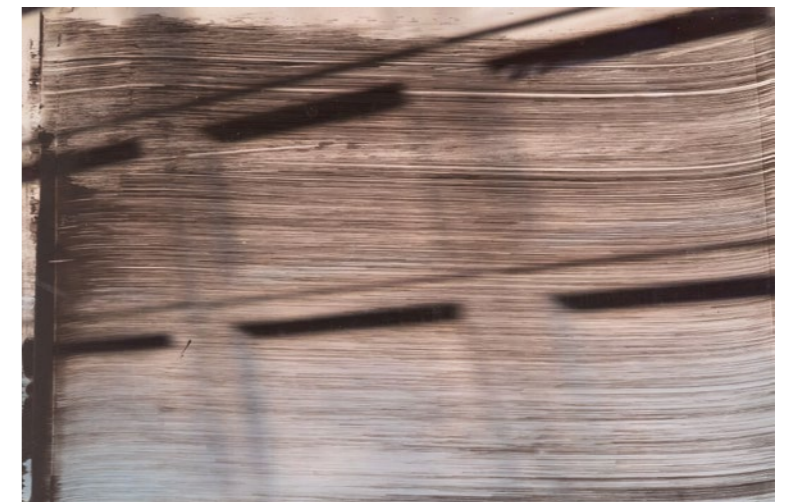
45 — ohne Titel  
2019, Acryl auf  
Photo  
30 × 20 cm



46 — ohne Titel  
2019,  
Fotomontage  
20 x 15 cm



47 — ohne Titel  
2019, Acryl auf  
Foto  
10 x 15 cm  
—  
ohne Titel  
2019, Acryl auf  
Foto  
10 x 15 cm





— Arezoo  
Molaei

48 —

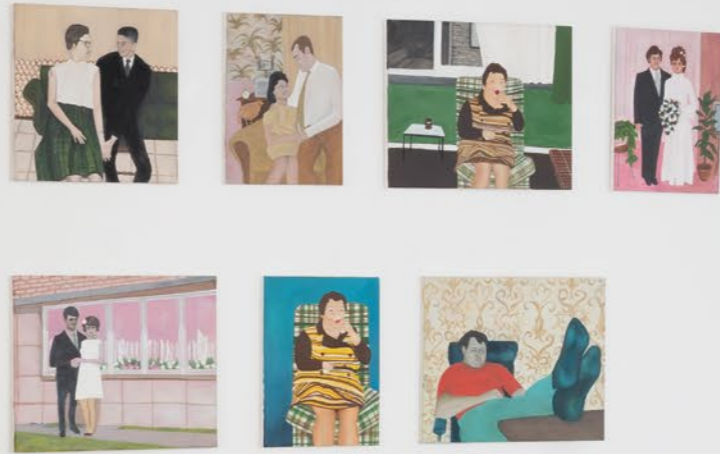
49 — ohne Titel  
2019, Acryl auf  
Foto  
10 x 15 cm



—



Lea Wächter



Malerei auf Distanz

—

Der (Eigen-)Sinn von Malerei wird an ihren Grenzen sichtbar, zu anderen Zeiten und Medien. Was heißt es beispielsweise, eine historische Fotografie in ein gemaltes Bild zu übertragen? Der vormals gewählte Ausschnitt wird in einer bestimmten Absicht übernommen – das gemalte Motiv soll bestätigt, gesteigert oder hinterfragt werden, es gewinnt an Gewicht – durch die Investition von Zeit, Energie, Können und Sensibilität. Aus einem Schnappschuss kann so ein Hinweis werden, aus einer Pose ein Vorführen, aus einem Detail ein Thema. Mit diesem Interesse am genauen Hinschauen holt Lea Wächters Malerei immer wieder die Realität ins Bild.

Was in diesem Sinne »sehenswert« ist, entscheidet Wächter auf Flohmärkten, wenn sie Fotografien ausfindig macht, um sie den veränderten Blicken des 21. Jahrhunderts neu auszusetzen. Malerei zeigt sich hier als ein Medium, um gegenwärtige Verhältnisse aufzuzeigen – zu Zeitläufen, Fotografie, Gesellschaft und deren Wertmaßstäben. Lea Wächter geht es augenscheinlich nicht um Malerei als mimetisches Mittel – manches in ihren Bildern bleibt als unausgearbeitete Farbfläche stehen –, sie fragt vielmehr nach ihrer Repräsentationskraft. Was sie mit den Motiven der Serie »Unbekannt« repräsentiert, sind zunächst die Geschlechterrollen der 60er- und 70er-Jahre und ihre Sollbruchstellen, vor allem aber die Ferne, aus der wir sie heute betrachten.

Die »Unbekannten« sind meistens Paare. In deren Ganzkörperporträts wird das Lebensgefühl von Frauen in einer Epoche spürbar, die als Keimzelle für zahlreiche gesellschaftliche Entwicklungen steht. Von Aufbruch, Revolte oder beginnender Emanzipation ist in diesen gefundenen Motiven allerdings nichts zu spüren, vielmehr erzählen sie immer noch von Enge, Hierarchien und Normen, dem Selbstverständnis der perfekten Hausfrau und dem in jeder Hinsicht überlegenen Mann.

— 1995 geboren in Bielefeld

— Studium/Stipendien

2015: Kunstakademie Münster

2016: Klasse Prof. Julia Schmidt

2017: Auslandsstudium an der École supérieure d'Art in Aix-en-Provence

2019: Gotland-Stipendium

— Ausstellungen

2019: Förderpreisausstellung, Kunsthalle Münster / SHAPER, Gotlands Fornsal / Nach unten öffnen, Forum für Kunst und Architektur, Essen / KÄSE DER SO REIF IST, DASS ES INNEN ZU KRABBELN ANFÄNGT, Künstlerverein Malkasten, Düsseldorf

2018: Auswahlstellung des Cusanuswerks, Künstlerforum Bonn / COPIER/CRÉER, Musée Granet Aix-en-Provence

Wo diese Inszenierung Risse bekommt, wenn »ein ungewollter Blick unter den Rock oder ein ehrlich unglücklicher Moment, den die Kamera zufällig eingefangen hat« zu sehen sind, setzt Lea Wächter an, um die kleinen Reste von Ehrlichkeit innerhalb dieser Erzählungen sichtbar zu machen. Das sorgfältige Arrangement von Frisur, Kleidung und Pose, die Anstrengung eines nicht ganz geglückten Rollenspiels vor der Kamera findet seine Entsprechung dann in der notwendigen Ausdauer einer Malerin.

Auch andere Porträts geben Unbehagen und Enttäuschtsein zu sehen – in geschlechertypischen Varianten. Während die Dame in »Unbekannt 7a« mit ihrem Glas Wein eine Art Festung gegen ihre Umgebung zu bilden scheint, macht der Mann von »Unbekannt 4« demonstrativ Pause und streckt der Kamera provozierend seine hochgelegten Füße entgegen. Die Arbeit »Die Frau und der Müll« zeigt einen überfüllten Container, davor eine junge Frau, die wiederum die Flucht nach innen angetreten hat: Tagträumend hält sie eine Mülltüte wie einen glänzenden Shopper in der Hand. Die Deplatziertheit der Personen und ihrer Gesten setzt Lea Wächter mit diagnostischem Blick ins Bild und nutzt die Definitionsmacht ihres Mediums, mit dem Bildgegenstand die Zeichen der Gegenwart immer wieder neu zu bestimmen.

— Bettina Reichmuth

56

57 — Die Frau und  
der Müll  
2018, Öl auf  
Leinwand,  
170 × 140 cm



— Lea  
Wächter

58 — Unbekannt 7b  
2019, Öl auf  
Leinwand,  
40 × 30 cm



59 — Unbekannt 7a  
2019, Acryl  
auf Leinwand,  
40 × 50 cm



— Lea  
Wächter

60

61 — o.T. (Biomüll)  
2018, Öl auf  
Leinwand,  
60 x 40 cm



— Lea  
Wächter

62 — Unbekannt 6a  
2019, Acryl  
auf Leinwand  
40 × 30 cm



63 — Unbekannt 5  
2019, Öl auf  
Leinwand,  
40 × 50 cm







— Lea  
Wächter

66 — Unbekannt 2a  
2019, Öl auf  
Leinwand,  
40 × 30 cm



67 — Unbekannt 4  
2019, Acryl  
auf Leinwand  
40 × 50 cm





Marvin Wunderlich



72

Marvin Wunderlichs Häuschen in zahnschmerz süßen Bonbonfarben verführen leicht zu einer Betrachtung im Diminutiv: Der Farbauftrag ist glatt, jede Pinselspur in feine Schattierungen aufgelöst, die Leinwände vibrieren in einem komplexen Kolorismus. Da stehen Häuser wie kindliche Chiffren archetypischer Gebäude, ihre Verteilung lässt auf keine Ordnung schließen: Wände, Giebel, Dach und Schornstein. Ihre Form ist einfach und reduziert, wie Karikaturen postmoderner Mikroarchitektur für rohstoffeffizientes Einzelwohnen.

Manchmal sind sie eingefügt in Landschaften: Abstrakte Farbhintergründe verdichten sich zu Hügelketten und buntstaubigen Plateaus. Aus Softeis geformte Bäume simulieren vereinzelt Vegetation. Die Materialität der Dinge bleibt dubios.

73

Wo die Häuser etwa Fenster und Türen besitzen, wirken sie blind und seltsam aufgeklebt, wie niedrig aufgelöste Texturen primitiver Computerspiele. Manchmal fehlen sie auch ganz und geben den Blick frei auf rudimentäre Polygonmodelle. Der Maßstab verschiebt sich immer wieder irritierend, wechselt von winziger Modellbaulandschaft zu den zyklischen Geometrien einer Fantasie-Alhambra. Unsichtbare Lichtquellen werfen mysteriöses Alpenglügen auf Fassaden und Raumfluchten.

Geschützte Tempelhöfe oder kalte Exerzierplätze, die Funktion dieser Architekturen lässt sich nicht benennen. Ihr bloßes Vorhandensein beschwört die Ahnung ihrer Bewohner herauf – Gespensterflüstern, das in leeren Gängen verhallt. Auf welchem fremden Planeten stehen diese Paläste? Es ist ein eigenartiger Spaziergang, den Marvin Wunderlich mit uns unternimmt.

Die Gebäude rücken zusammen, schieben sich ineinander und drücken andere aus dem Bild heraus; gesichtslose Neubaublöcke drängen sich mit kolonialer Aggression zwischen buntgewachsene Buden, Ritterburgen pferchen blasse Häuschen innerhalb ihrer dicken Mauern ein. Irgendetwas wird ausgeschlossen und verteidigt von diesen Wänden und

– 1990 geboren in Versmold

– Studium/Stipendien

2012: Philosophie Westfälische  
Wilhelms-Universität Münster

2014: Kunstakademie Münster

2015: bei Prof. Michael Van Ofen

2019: Meisterschüler bei Prof.

Michael Van Ofen

– Ausstellungen

2019: Durchbruch, ecapital, Münster

2018: gleich Fruchtböden voll epischer Saat, Haus der Kunst, Enniger

2017: Transparenz ist kein Gemüse, Kreishaus, Gütersloh

2016: Versmolder Schule, Galerie et, Versmold / Er ging den Weg den

er gehen mußte,(...) und wenn er irre ging, so geschah es, weil es für

Etliche einen rechten Weg überhaupt nicht gibt, Kunstverein, Hamm /

Hermann Görings Keller, Hermann Göring Offiziers Casino, Münster

2015: Erotik unten, Kunstraum

Unten, Bochum

Wachtürmen. Hinter ihnen gähnt der Abgrund grenzenloser Farbe und es bleibt ein dumpfes Gefühl der Bedrohung.

Marvin Wunderlich verdichtet seine kleinen Veduten zu einem komplexen Figurentheater. Subtile Stimmungen entstehen durch ihre Anordnung, die alternierende Farbigkeit der Häuser und das eigenartig schattenlosen Leuchten ihrer Oberflächen, die labyrinthische Doppelung von Durchsichten und Blickachsen, die nie ihr kindliches Formvokabular verlassen.

Wenn die Häuschen dann herdentierartig am Wasserloch zusammenrücken und scheu ihr eigenes Spiegelbild entdecken, lässt sich der gedankliche Tiefenstrom erahnen, der sich durch Marvin Wunderlichs Arbeiten zieht: Die Frage der Malerei nach ihrer eigenen Konstitution, und ihr selbstbewusstes Auftreten als Bild.

– Peter Karpinski

— Marvin  
Wunderlich

74 — ohne Titel  
2018, Öl auf  
Leinwand,  
70 × 55 cm



75 — ohne Titel  
2018, Öl auf  
Leinwand,  
35 × 30 cm  
—  
Bardo und  
Samsara  
2018, Öl auf  
Leinwand,  
50 × 40 cm



— Marvin  
Wunderlich

76 — ohne Titel  
2018, Öl auf  
Leinwand,  
70 × 50 cm



77 — Friedhof  
2018, Öl auf  
Leinwand,  
80 × 80 cm



— Marvin  
Wunderlich

78 — ohne Titel  
2019, Öl auf  
Leinwand,  
50 × 40 cm



79 — Ordnungen  
2019, Öl auf  
Leinwand,  
90 × 110 cm





80

81 — Umgängliche  
Möglichkeiten  
2018, Öl auf  
Leinwand,  
80 × 110 cm



— Marvin  
Wunderlich

82 — High  
2019, Öl auf  
Leinwand,  
50 × 40 cm



83 — Ungute Idee  
2018, Öl auf  
Leinwand,  
50 × 70 cm



— Marvin  
Wunderlich

84 — ohne Titel  
2019, Öl auf  
Leinwand,  
25 × 20 cm  
—  
ohne Titel  
2019, Öl auf  
Leinwand,  
25 × 20 cm



85 — ohne Titel  
2019, Öl auf  
Leinwand,  
25 × 20 cm  
—  
ohne Titel  
2019, Öl auf  
Leinwand,  
25 × 20 cm  
—  
ohne Titel  
2019, Öl auf  
Leinwand,  
25 × 20 cm  
—  
ohne Titel  
2019, Öl auf  
Leinwand,  
25 × 20 cm  
—  
ohne Titel  
2019, Öl auf  
Leinwand,  
25 × 20 cm





Dieser Katalog erscheint anlässlich der  
Ausstellung MALEREI 19 im Kunstverein  
Recklinghausen in Kooperation mit dem  
Landschaftsverband Westfalen-Lippe  
7. Dezember 2019 – 9. Februar 2020

Herausgeber:  
Kunstakademie Münster

Ausstellungskonzeption:  
Erich Franz, Ferdinand Ullrich

Auswahlkommission:  
Dr. Arno Apel (Kunstverein Recklinghausen),  
Prof. Dr. Erich Franz, Dr. Friederike Maßling  
(LWL), Prof. Dr. Ferdinand Ullrich

Organisation und Redaktion:  
Georg Imdahl, Annette Lauke,  
Martin Lehmann, Ferdinand Ullrich

Kataloggestaltung:  
Sichtvermerk, Kathrin Roussel,  
Stefan Claudius, Mülheim/Ruhr

Satz: Rebecca Durante, Ilsuk Lee  
Reprofotografie: Holger Krischke  
Raumaufnahmen: Ferdinand Ullrich

Druck: Druckhaus  
Tecklenborg, Steinfurt

Auflage: 500 Exemplare

Copyright 2019:  
VeranstalterInnen, HerausgeberInnen,  
KünstlerInnen, Autoren/Autorinnen

ISBN: 978-3-944784-37-3  
Diese Publikation erscheint als  
Band 146 in der Reihe der Schriften der  
Kunstakademie Münster.

Malerei 19 / Ruben Gährken / Arezoo Molaei /  
Lea Wächter / Marvin Wunderlich

