



fotografische Skizzen 2025 - 0
© Lars Hennings

Skulptur - Stilleben - Themenbilder oder
wie mein Blick aufs Bild entstand 1996 - 2025

fotografische Skizzen 2025 - 0
© Lars Hennings

Alle Rechte vorbehalten
Berlin 2025



Über mehrere Stufen wurden meine Bilder jetzt auf diese Restmenge konzentriert: keine Portraits, kein Jazz und Tanz, keine Stadtbilder, für die es - wie für die hier behandelten Themen auch noch - eigene Zusammenfassungen auf meiner Homepage gibt. Es geht um die Reflexion der Darstellung meiner still stehenden Motive, wie ich zu solchen Bildern kam: Skulptur, Stillleben, Themenbilder.

Zuletzt war mein Vorwort: meine Stillleben bleiben Skizzen und setzen sich oft mit früher moderner Kunst und deren einfachen Gestaltungen auseinander, besonders Kubismus und Surrealismus. Das heißt auch, Objekte im Modell stehen für flächenhafte Kompositionen; abgebildete Alltagsgegenstände, wie Flaschen, stellen nicht unbedingt Flaschen dar... (wie es für Morandi gesagt wurde). Technisch verbleiben die Bilder in den Möglichkeiten der traditionellen Kamera und einer Entwicklung der digitalen Roh-Aufnahme (nicht Bearbeitung, nicht KI).

Ein relativ großer Betrachtungsabstand ist sinnvoll. [] = Ideenquelle, () = Autor:in des Abgebildeten.

Skulptur – Stillleben – Themenbilder oder wie mein Blick aufs Bild entstand 1996 - 2025

Aus meiner rudimentären Schulbildung erinnere ich „Kunst“ gar nicht (Jg. 1944). Noch auf der Ingenieurschule (Hochbau) gab es wenig Baugeschichte. Ich fand Hochhäuser, wie das „Empire State Bld.“ oder das „Seagram Bld.“ von Mies van der Rohe, beide in New York, faszinierend, von ihm zugleich den „Barcelona-Pavillon“ der Weltausstellung 1929. Manches vom Bauhaus, wie die Meisterhäuser von Gropius, anderes von Niemeyer in Brasilien ebenso. Im Studium hatte ich bereits große Gebäude mit (zweigeschossigen) Maisonette-Wohnungen entworfen, um grössere Terrassen mit mehr Licht für eine andere Stadt zu bekommen.

1967, in Kanada bei der Weltausstellung gab es den Deutschen Pavillon von Frei Otto (Münchner Olympia-Stadium) und die Wohnpyramide: Habitat von Moshe Safdie. Viel mehr fand ich in Montreal nicht, aber dann in – Pinneberg. Dort wurde ich 1968, nach einem halbjährigen Zwischenjob in Frankfurt, tatsächlich für vier Jahre Architekt. Denn das Vorbild meines Chefs war Richard Neutra, zu dessen Ideen für Kaliforniens Wüsten wir einige Wohnhäuser umsetzten, die ich betreute; sie erinnern auch ein bisschen an die Bauhaus-Meisterhäuser.

Ich erwähne das, weil diese Architekturen die ersten „Bilder“ in meinem Kopf wurden. Nun hatte ich neben Statik und Konstruktion im Bereich des Entwurfs immerhin Bilder verinnerlicht, die sich – wie später deutlich wurde – auch noch beim Fotografieren aufdrängten. Dann bekam ich den Dipl.-Ing. Hochbau und damit die allgemeine Hochschulreife. So wurde ich Soziologe (Dr. phil). Am Ende des oft unterbrochenen Studiums mit Ausrichtung zu historischer Stadtforschung des 18. Jahrhundert und zuletzt, um 2020 als freies Projekt, zu: *Über die Anfänge des Denkens – Kognition und Siedlung - Soziologie der Steinzeit, von der Höhlenmalerei zum Göbekli Tepe* (ab vor 40.000 Jahren).

Bereits um 1996 hatte ich begonnen, ernsthaft zu fotografieren. Die soziologische Analyse der Entstehung eines neuen Staates, Eritrea, damals eine freundliche Demokratie, scheiterte am Desinteresse dort, und so wurde ich Foto-Tourist und lernte schnell die Grundlagen der Technik der noch analogen Fotografie und der Bildgestaltung (dazu meine: *Fotoschule Großformat*; PDF, Homepage). Dann konnte ich noch nach Beijing und Shanhai fliegen. Meine allein gemachten Gänge durch diese Städte gaben ebenfalls viele Anregungen, weniger an Klarheit, doch ohne besonders deutlich sozialistischen Zuckerbäckerstil zu zeigen. Und dann New York, genauer: Manhattan

Süd, 1998. Dort gab es beides. Aus diesen drei Städten brachte ich in den kurzen Zeiträumen kein adäquates Fotoprojekt zurück.

Die Bilder in meinem Kopf, klare, grafische Formen, verfestigten sich danach mit der Fotografie von moderner Skulptur von Jörg Plickat. Ein grosses Projekt dazu konnte ich noch in Schleswig-Holstein mit analoger Fototechnik durchführen. Das Morandi-Thema mit Stillleben und danach das Projekt zu Jazzclubs entstanden dann in Berlin, wo ich seit 2002 lebe.

Bei der Suche nach Übungs-Objekten – wie ich auf Skulpturen kam, weiss ich nicht mehr – stand ich eines Tages im ländlichen Außenbereich einer Galerie vor einer modernen Arbeit: *Abschied*. (rechts) Eine Stele aus rotem Travertin erhob sich über einer weiten Schneelandschaft, von der ich gleich wusste, wie sie zu fotografieren sei – und schnell auch, bei einem zweiten Blick durch den Sucher, dass ein Detail von ihr ein abstraktes Bild ergeben würde. Ein wichtiger Augenblick damals für mich, so könne sich meine Fotografie entwickeln (wenn sich diese Bilder denn weiterentwickeln ließen, analog mit Farbdias und Handbelichtungsmesser im Schnee, gescannt; aber es gelang). Jörg Plickat unterstützte mich wesentlich ideell, verschaffte mir aber auch Zugang zur gerade entstehenden *NordArt* in Rendsburg/ Büdelsdorf und zwei große Aufträge, um Kunst-Kataloge zu fotografieren: *Skulptur – Objekt – Installation in Schleswig-Holstein* und: *nordskulptur2 – die dritte und die vierte Dimension* (Homepage). Der erste Bildband: *KiC; Kunst in der Carlshütte*, basiert in seinem Skulpturen-Teil auf meinen Fotos. 2021 konnte ich – von Berlin aus – nochmal Arbeiten von Jörg Plickat fotografieren: in Braunschweig und in Schleswig-Holstein: Büdelsdorf auf dem Gelände der NordArt und an der Ostsee.

Was in diesem Buch/ PDF gezeigt wird, ist bereits wieder die Zusammenfassung jener vier Auswahlen der *fotografischen Skizzen* bis 2023 in Bezug zur Entwicklung meines Bildersehens. Hinzu kommen Stillleben aus 2024 bis Ende 2025. Nicht jedoch aus den neu zusammengestellten drei Bänden, die Stadtbilder sammeln; meist eher langweilige Arbeiten im Vorrübergehen: *Berlin – Berlin*. Die fotografischen Skizzen ab 2025-5 entstehen gerade erst.

















Braunschweig, 2021



Büdelndorf, NordArt 2021





Für Ellen
Ostsee 2021







Jörg Plickat



Mies van der Rohe, Seagram
Bld. NY, 1998



Henry Moore, Bogenschütze,
Neue Nationalgalerie, NNG





Karl Menzen



Denninghoff/ Mattschinsky



Volkmar Haase

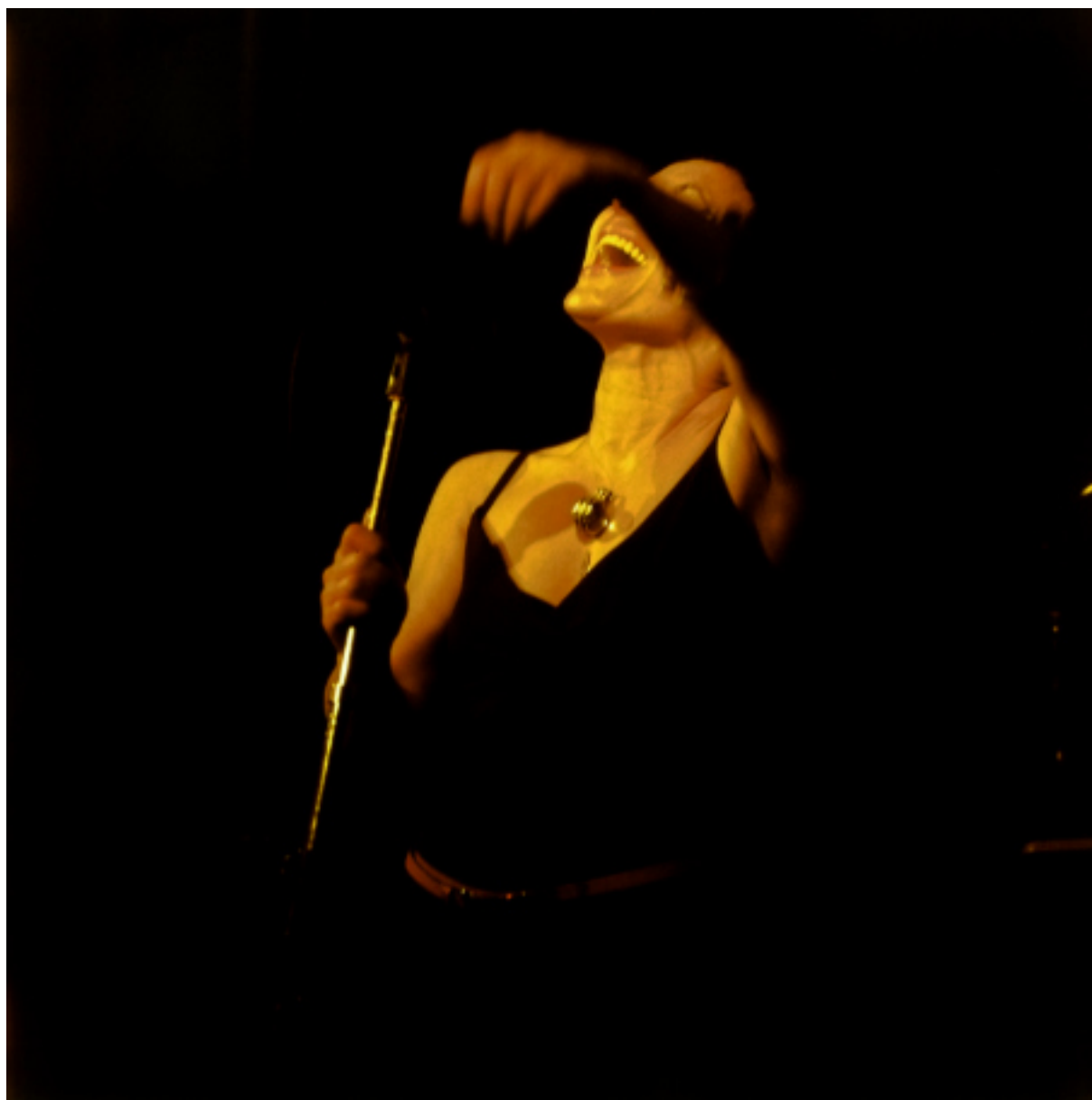


Airborne Dancers



(aus: JAZZ, um 2002)







Einige Bilder nach meinem Plickat-Projekt seien dann aus SH vor 2021 eingestreut, die gar nicht präzise datiert werden können. Sie stammen von einer Reihe von Touren und stehen bereits für „grafisch“ aufgebaute Bilder, die meine Arbeit zu prägen begannen.



SH





Weil Kriege heute wieder so wichtig auch für uns sind, zeige ich eine kleine Reihe dazugehöriger Bilder, die noch vor meinem Umzug nach Berlin entstanden, nach dem Bunker *Kilian* und dem zum „Westwall“ in Dänemark, sind das in Berlin: *Gleis Dreizehn*; ein Mahnmal gegen die Deportationen vom S-Bahnhof Grunewald. Es folgt einer der Reichsbahn-Waggons, in den die Menschen eingepfercht in die KZ gezwungen wurden. Dieses Exemplar steht vor dem ehemaligen KZ in Hamburg-Harburg/ Neuengamme, das heute ein Museum enthält, aus dem die beiden nächsten Bilder stammen. Dazu noch ein Blick in den *Turm der Hoffnungslosigkeit* im Jüdischen Museum Berlin und einer in den Gedenkraum unter dem Mahnmal für die ermordeten Juden Europas, Berlin, dessen Entstehung ich mit wöchentlichen Bildern dokumentierte. (PDF) Andere Bilder zum Thema, KZ Bergen-Belsen, KZ Sachsenhausen, oder die kleine KZ-Nebenstelle Schwesing (bei Husum) wurden nicht publiziert.



Gesprengter U-Boot Bunker aus
Weltkrieg II, „Kilian“ in Kiel (ein-
geebnet)



Faschistischer Westwall (DK)



Berlin



KZ Hamburg-Neuengamme







Jüdisches Museum Berlin



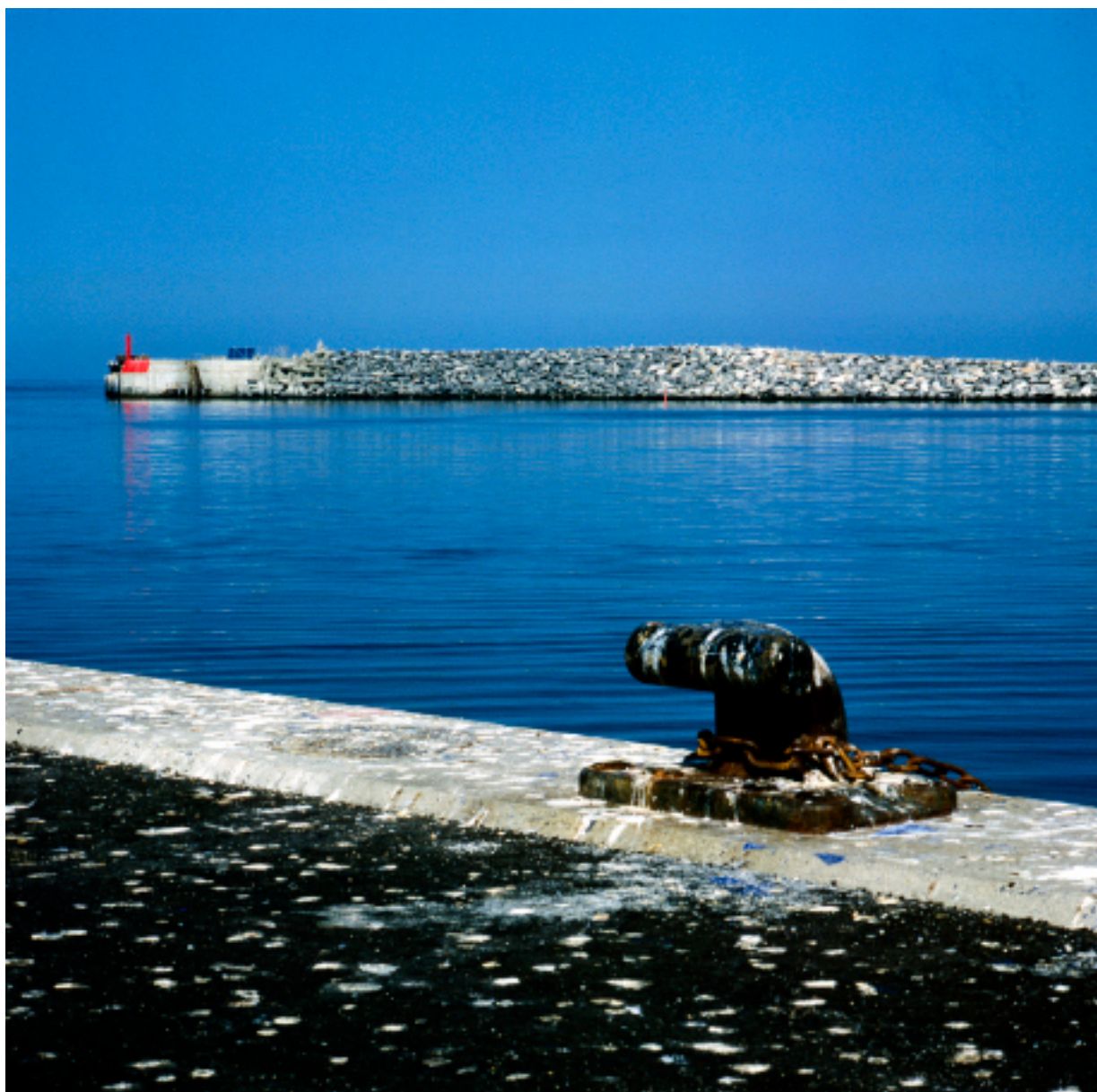
Denkmal für die ermordeten Juden Europas Berlin

(dazu meine Dokumentation zum Bau)

Weitere Bilder stammen aus Dänemark und Sizilien.



DK



Hirtshals DK



Etna

Einen entscheidenden Schub bekamen meine Bilder dann in Berlin ab 2002. Diese Erweiterung der Komposition begann mit einigen zufällig auf einem Flohmarkt erstandenen bunten Flaschen. Und sie gelang sofort. Dann bekam ich den Hinweis auf Giorgio Morandi, damit auf die Kunst der frühen Moderne, besonders die Malerei. Und bald auf Giorgio de Chirico und später die SurrealistInnen. Etwa zeitgleich lernte ich auch Picasso näher kennen und den Kubismus. Damit hatte ich ein Instrument für den weitergehenden Ansatz meiner Fotografie in der Hand.

Doch zuerst zu Morandi und das Projekt zu ihm, das in einem Buch/ PDF genauer erläutert ist. Flaschen, die er oft malte, seien gar keine, sondern, wie andere kleine Haushaltsgegenstände, Flächen in den Kompositionen. Und die können sozusagen auseinander genommen und durch den Verstand der BetrachterInnen wieder verbunden werden (s. u. Fruchtschale auf blauem Tisch). Nicht möglich ist es allerdings, in ein Foto mehrere Perspektiven mit der Kamera zu setzen. Es wurde aber klar, solche Gegenstände lassen sich erstmal generell als Stillleben auf einem Aufnahmetisch aufstellen und für die Zweidimensionalität durch den Sucher der Kamera in ihren Überschneidungen genau fixieren. Anders als Morandi suchte ich allerdings schnell starkfarbige Objekte. Die ersten drei oder vier Bilder stammen aus der Zeit, bevor ich ihn kennenlernte.





















Ein „Projekt Portrait“ fand bald sein Ende. Dennoch einige Beispiele aus verschiedenen Zeiträumen in Berlin.



Liou



Christiane

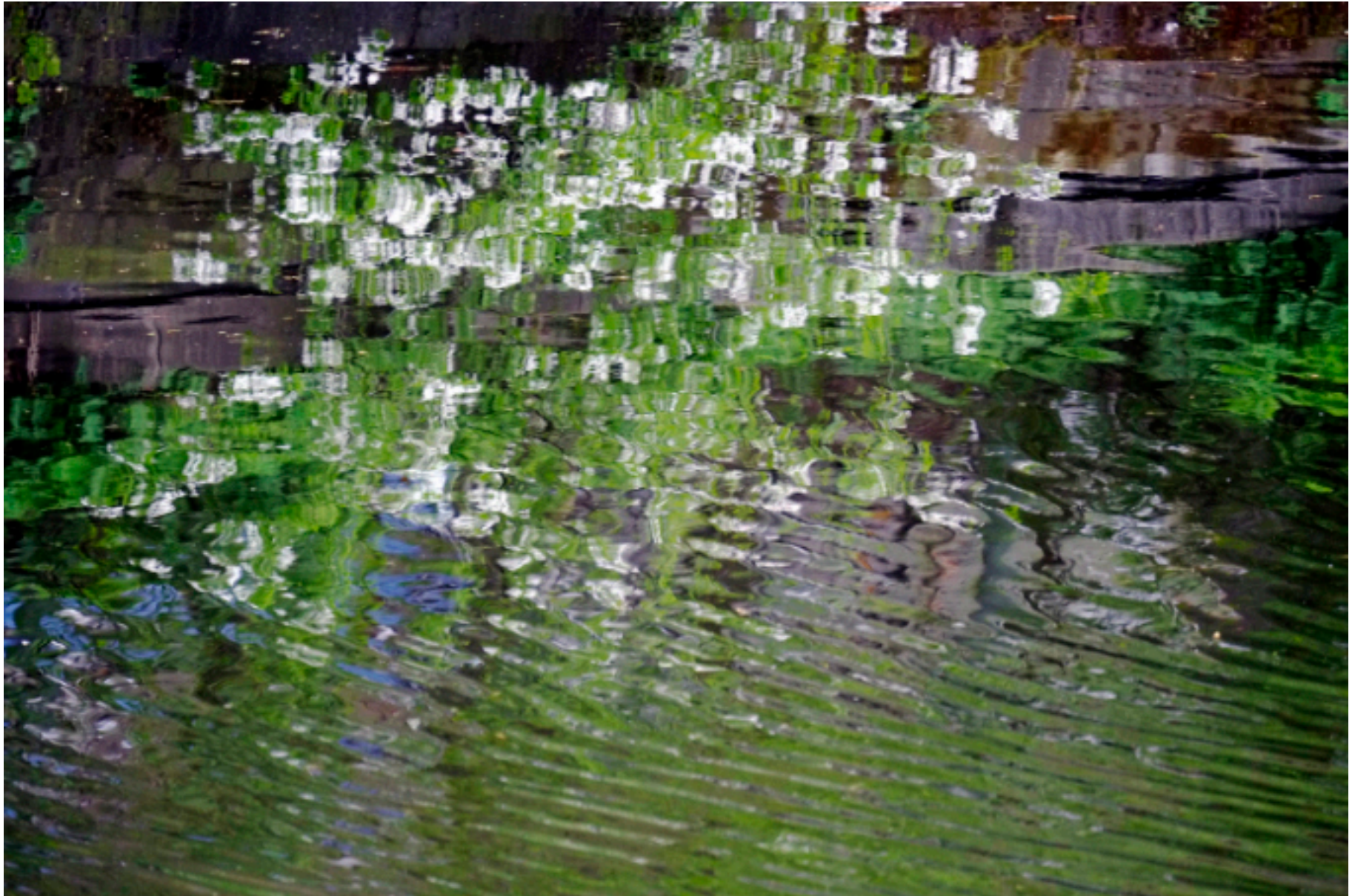


Göta



Corinne

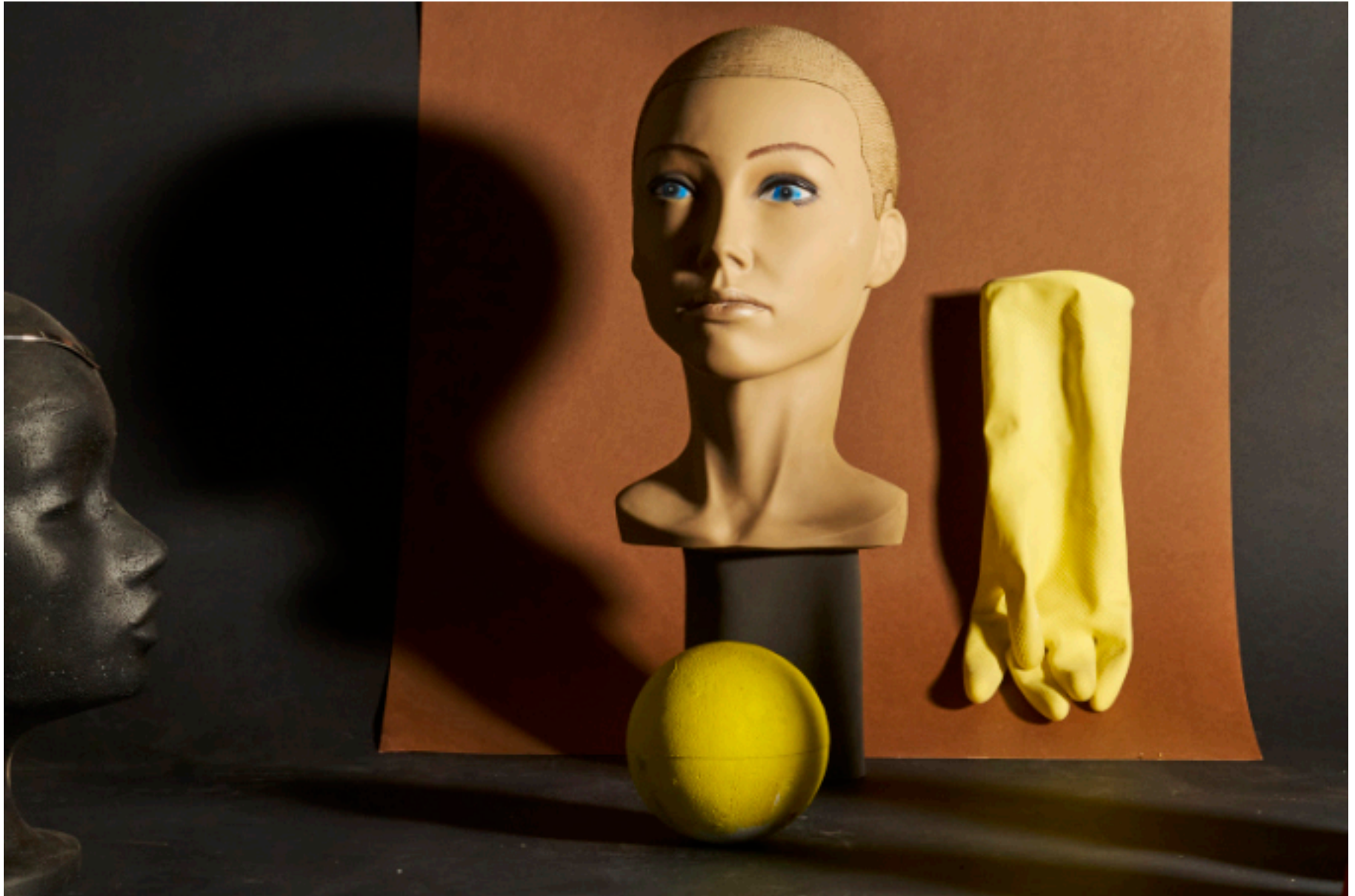
Ein Hinweis auf das Projekt Wasser: Spiegelungen stark herausgearbeitet.



Giorgio de Chirico hat die SurrealistInnen mit seinen geheimnisvollen Gemälden mit geprägt, obwohl er nicht zu dieser Strömung gehören wollte. Er hat auch mich interessiert, aber in der Folge der „Pittura metafisica“, zu der sich Morandi in seiner Frühzeit kurz zählte. Bekannt wurde De Chirico durch vor allem zwei Motivgruppen, die freien Plätze, die wie aus italienischen Städten stammend anmuten, oft mit seitlich Arcaden, und die zum Teil ausdifferenzierten Puppen, die an Schneiderpuppen angelehnt scheinen können. Mein Bild rechts nimmt etwas davon auf, allerdings mit kolumnadenähnlichen Körpern. Ein für mich wichtiges, wohl weil nicht wirklich interpretierbares Bild, geheimnisvoll also. Die heute bekannten Perückenhalter können bei ihm für Köpfe altgriechischer Gelehrter stehen, auch Göttinnen nutzt er manchmal. Meine Puppen, wie im zweiten Bild mit dem gelben Handschuh, sind weiblich. Oft wird im Hintergrund der Teil einer Eisenbahn (oder Groß-Seglers) sichtbar. Oder er spielt mit dem Zeitbegriff Nietzsches, wie in meinem dritten Bild aufgegriffen, das in seiner Konkretheit dem geistigen Anliegen De Chiricos wohl widerspricht. Dem kommt eher die weiße Fläche mit der Uhr nahe, weil sie ein Gebäude suggerieren kann. Es sind seine Themen aber nicht bloss phantasievolle Welten, sondern sie greifen, wenn auch für seine Zeit oft schon sehr verschlüsselte Themen auf. (De Chirico, Magische Wirklichkeit, Kunsthalle HH, 2020)







Die Zeit als Gartenzaun? ist an Gedanken De Chiricos zu Nietzsche angelehnt. Der Maler sah die Zeit zwischen Zukunft und Vergangenheit liegend, wiederkehrend. Da bleibt für sie kein eigener Raum, keine Tiefe. Die gab ich ihr durch das Zick-Zack des „Zauns“ im Sinne einer Nachfrage, und der Stacheldraht steht für sie. Im Hintergrund der Dampf einer Eisenbahn (die vielleicht mit dessen Vater zu tun hat, der Trassen für sie baute; Träume an ihn?). Träume sollten im Surrealismus eine große Rolle spielen.

Das nächste meiner Bilder kommt De Chirico vermutlich näher, weil die weiße Fläche eher einem Gebäude an einem Platz nahekommt. Die Zukunft ist dabei ein Blick in die „Glaskugel“, die Vergangenheit bereits Industrie. Nicht, dass ich angesichts der hohen Komplexität der Bilder De Chiricos generell eine inhaltliche Bezugnahme aufgreifen könnte (und für Nietzsche schon gar nicht).

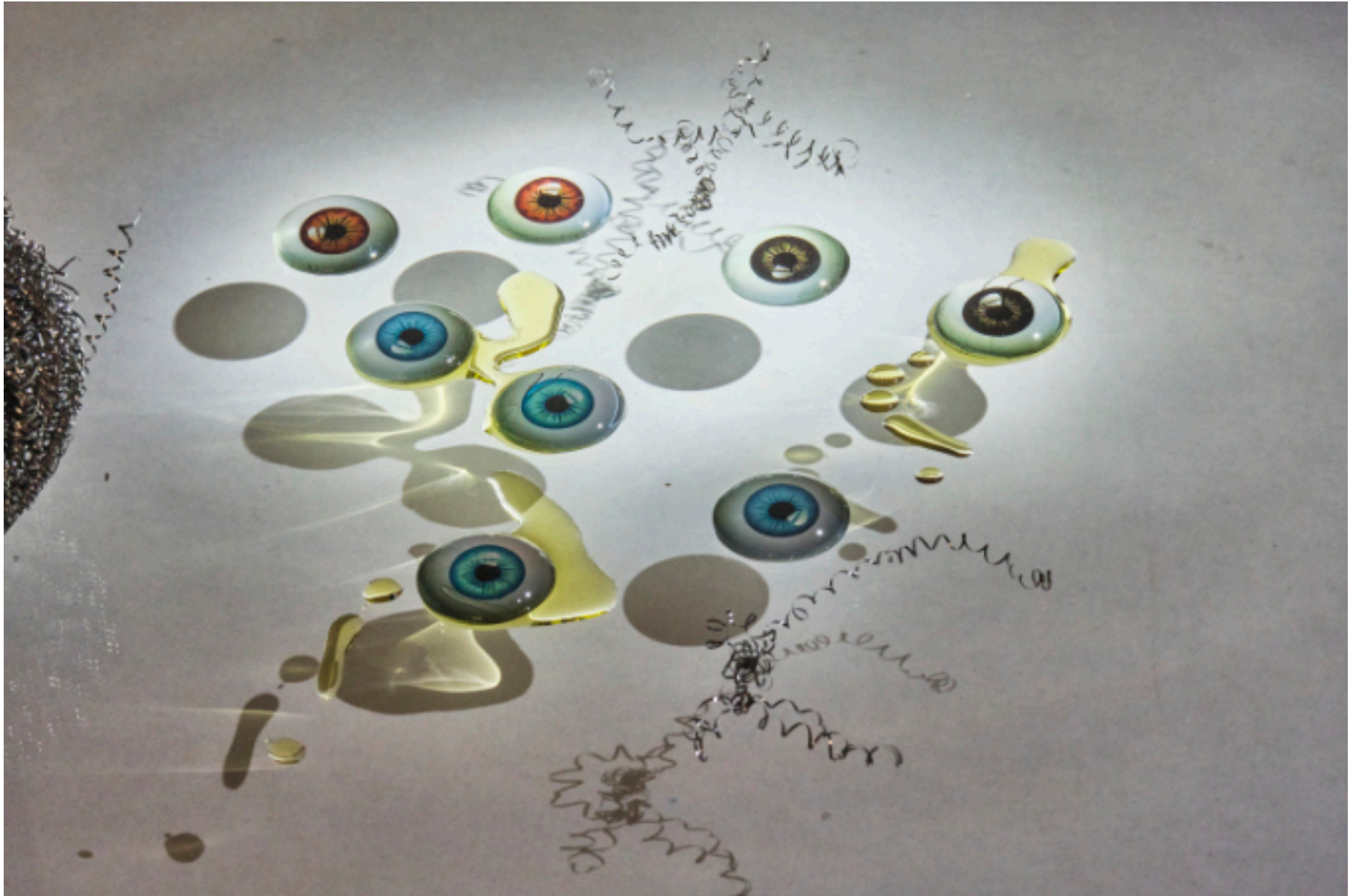




Solche Vorstellungen erlaubten mir später das Aufgreifen des Kubismus und der Abstraktion in der Kunst. Etwa das Auseinandernehmen und Zusammensetzen des Dargestellten, der Motivteile. Das betone ich mit einem Bild: *Fruchtschale auf blauem Tisch*, es geht über Morandi und De Chirico, in gewisser Weise auch über Picasso wie auch den Surrealismus hinaus (s. u.). Die Tischplatte steht senkrecht, wird deutlich, die Bananen deuten links zugleich durch ihre Krümmung eine Fruchtschale an, wie auch das rechte rote Objekt als eine etwas aufnehmende Form verstanden werden kann, während andere Früchte verstreut angeordnet sind. Weitere Objekte ergänzen die Komposition.



Dora Maar gehört als Künstlerin, Fotografin und Malerin, jedenfalls einige Zeit zum Surrealismus. Sie dokumentiert später die Entstehung von Picassos: *Guernica*. (s. u.) Mein Bild mit den Glas-Augen ist einem ihrer Bilder ziemlich ähnlich, um die Proportionen zu erkunden. Das gilt ebenso für eine Fotografie von Emila Medková, in der ein Auge aus einem Ei auf der Stirn eines Mannes herausieht. Eier wie Augen werden von Surrealistinnen (w!) recht oft benutzt (in meiner Arbeit zur Steinzeit wird deutlich, dass in frühen Gemeinschaften Bildnisse, wie bei den ersten Frauen-Statuetten, keine Augen bekamen, bevor sie dann – in Ägypten etwa – oft überbetont werden; stehen sie dann für: Individuum?). Von Medková angeregt auch das Foto mit der Sichel.







Die Tasse mit Stahlwolle erinnert an die Arbeit von Meret Oppenheim: *Frühstück im Pelz*. Sie folgt der Vorlage wieder ziemlich direkt. Weiter als über eine solche Skizze hinaus kam ich, wie bei anderen Arbeiten der „Fantastischen Frauen“ (Katalogtitel) nicht. Die zerbrochene Flasche im Hintergrund ist eine zufällige Einbindung für Geheimnisvolles.



Die aufgehängten Siebe gehen auf Meret Oppenheim zurück und stehen für: Unerledigt.



Die rote „Skulptur“ baute ich nach Arbeiten von Louise Bourgeois, die u. a. auch sehr einfache Bretter zusammensetzte. Ebenso ist der gestopfte Handschuh einer ihrer Werke nachempfunden.





Das nächste Bild folgt Lee Millers Fotografie einer operativ entfernten weiblichen Brust. Der Stiefel, der vor einer weißen „Welle“ steht, erinnert mich an die Invasion 1944, bei der sie Kriegsphotografin war. Ganz unten bespreche ich die Nachfolge ihres Selbstbildnisses in Hitlers Badewanne.

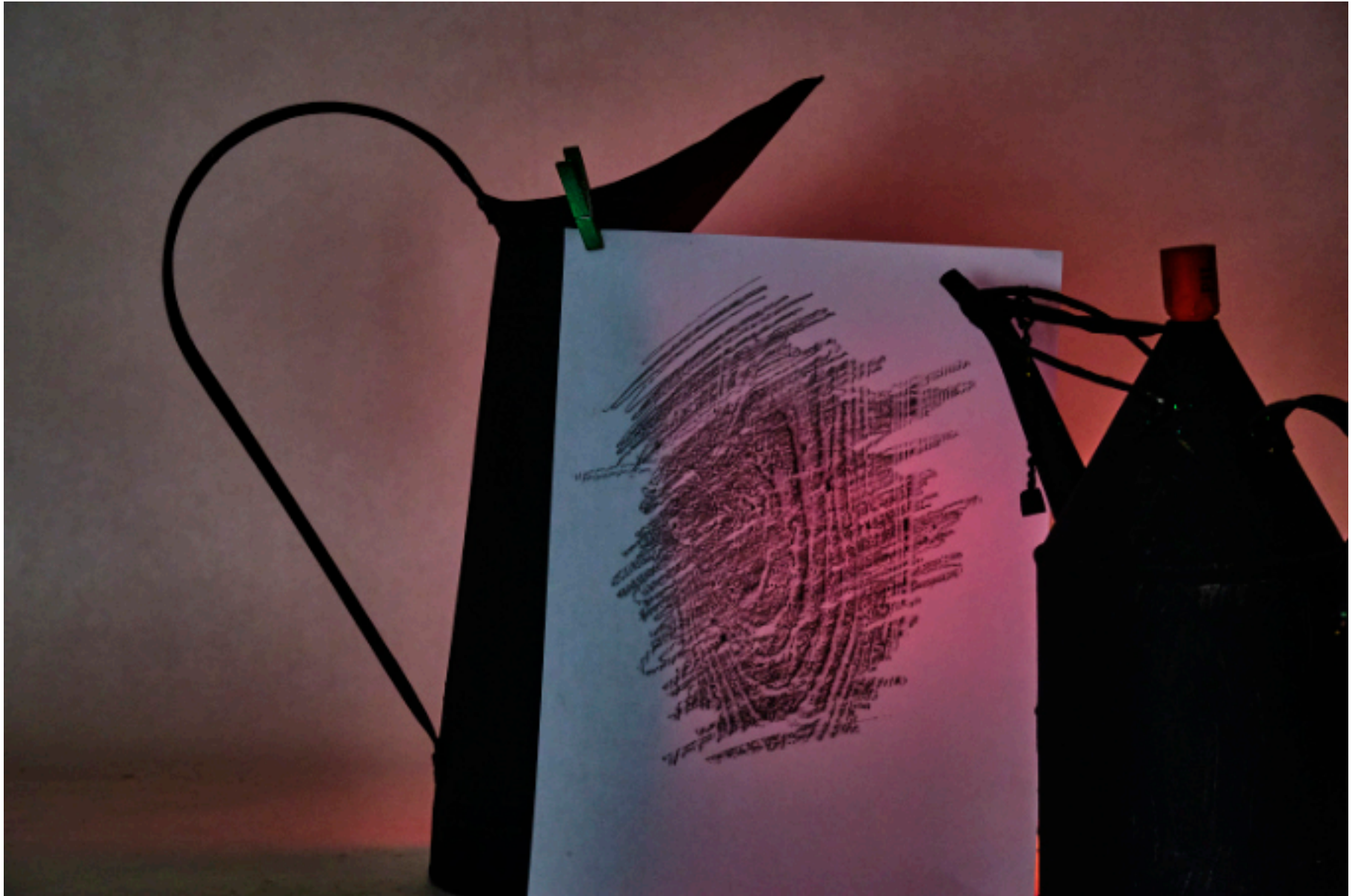




Wieder nah am Vorbild ist mein Bild: Kirke/ Zirze, die tötet und bezirzt, es folgt einem gleichnamigen Gemälde von Jane Graverol und bezieht sich bei ihr auf die Odyssee..



Max Ernst hat mich durch die Schlichtheit einiger seiner Arbeiten interessiert, etwa mit seinen Abreibungen/ Frottage von Holzdielen. Hier zeige ich zuerst eine solche mit zwei Wasser-Kannen und rotem Hintergrund; *Waldbrand?* Dann einen „*Wald mit Mond*“. Zum Schluss meiner Auswahl zum Surrealismus – beinahe gesagt: natürlich – ein Bezug zu Dalí. Mein „*Hängendes Spiegelei mit Spiegelei*,“ und mein „*Dreibeiniger Schlaf mit rotem Trauma*“.









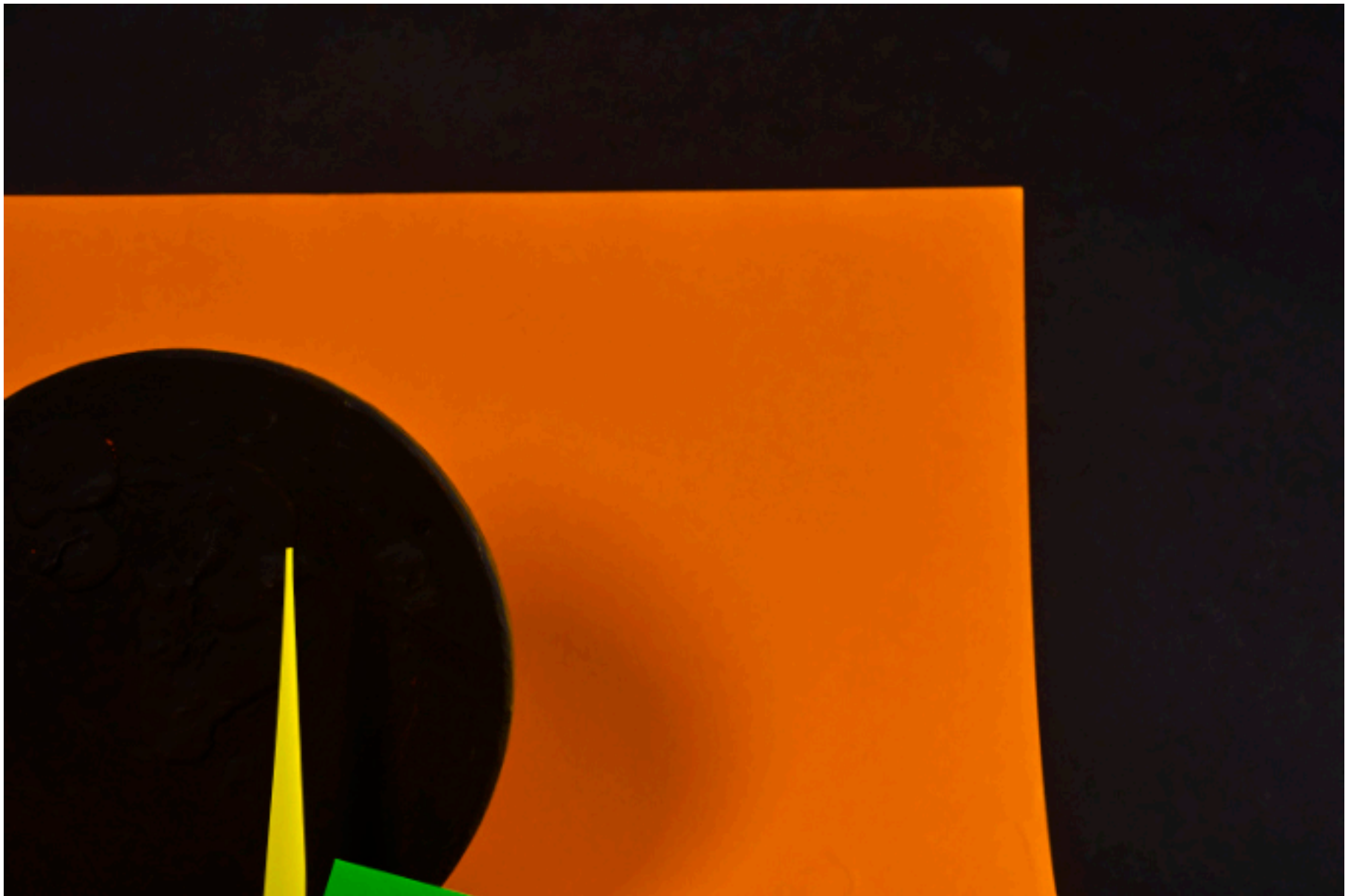
Dem Morandi-Projekt folgte in ungefährer Zeitfolge das zu De Chirico und zum Surrealismus. Dann kam ich zum Jazz (analog, 6 x 6 cm); dazu gibt es wiederum ein Buch/ PDF. Auch eine ganze Reihe von Bildern zum Trapez-tanz ist so dokumentiert. Und ebenso Berliner Projekte zu weiteren Skulpturen: Henry Moore, Volkmar Haase und Karl Menzen.

Ich komme jetzt zu „freien“ Stilleben, die mit den verschiedensten Objekten ausgeführt wurden (und werden). Sie sind nicht zeitlich geordnet. Zum Schluss zeige und erkläre ich dann Themenbilder, die also nach einem Thema komponiert wurden, und zu denen es mir in meinen Arbeitsheften und fotografischen Skizzen um Fragen ging, wie: Sind die Formen den Themen angemessen? Die Titel der freien Stilleben sind, so es überhaupt – in den PDF – welche gibt, oft nachträglich erfunden.



Tropfen









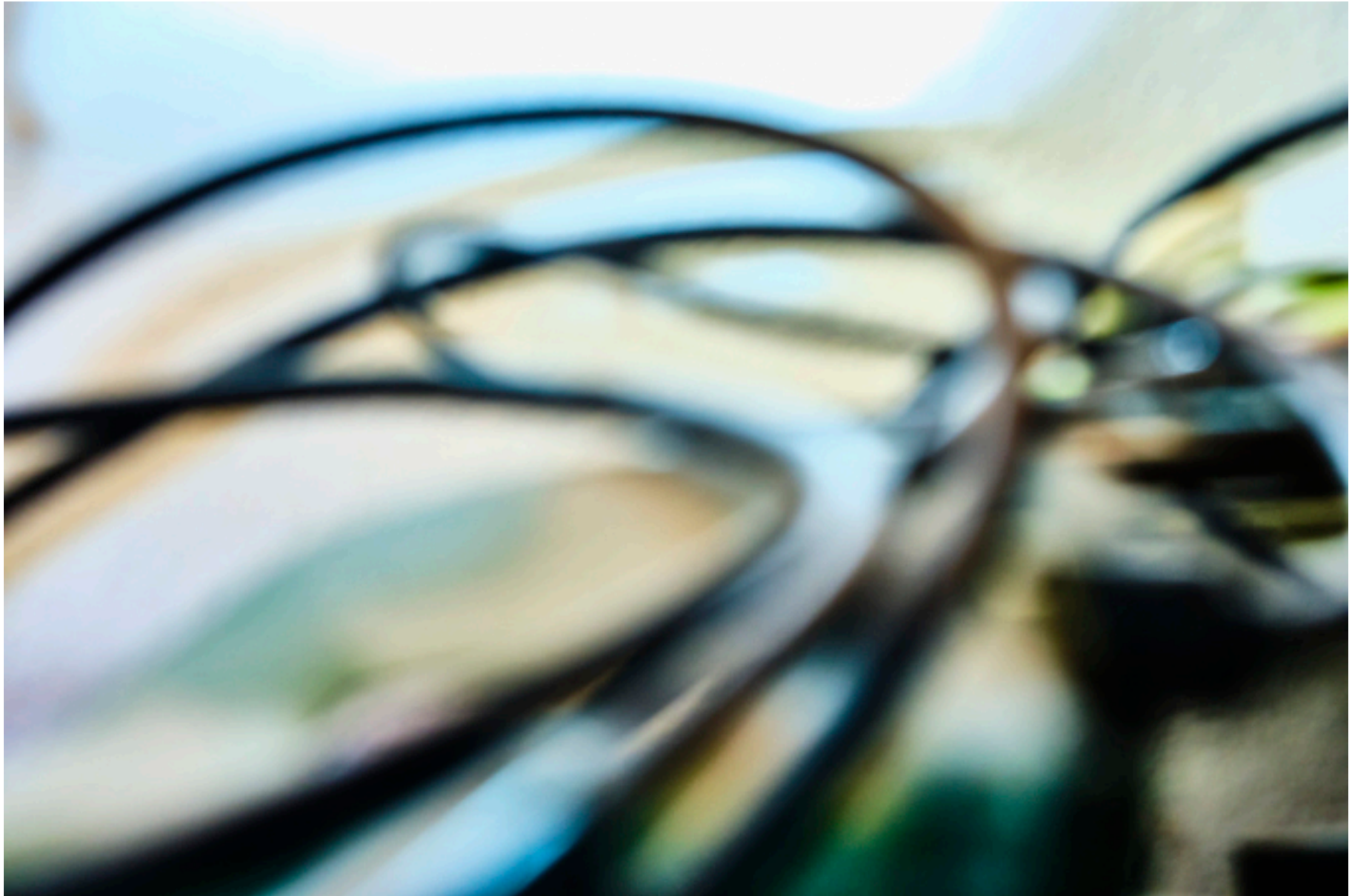






Doppelbelichtung (zum Nahen
Osten?)











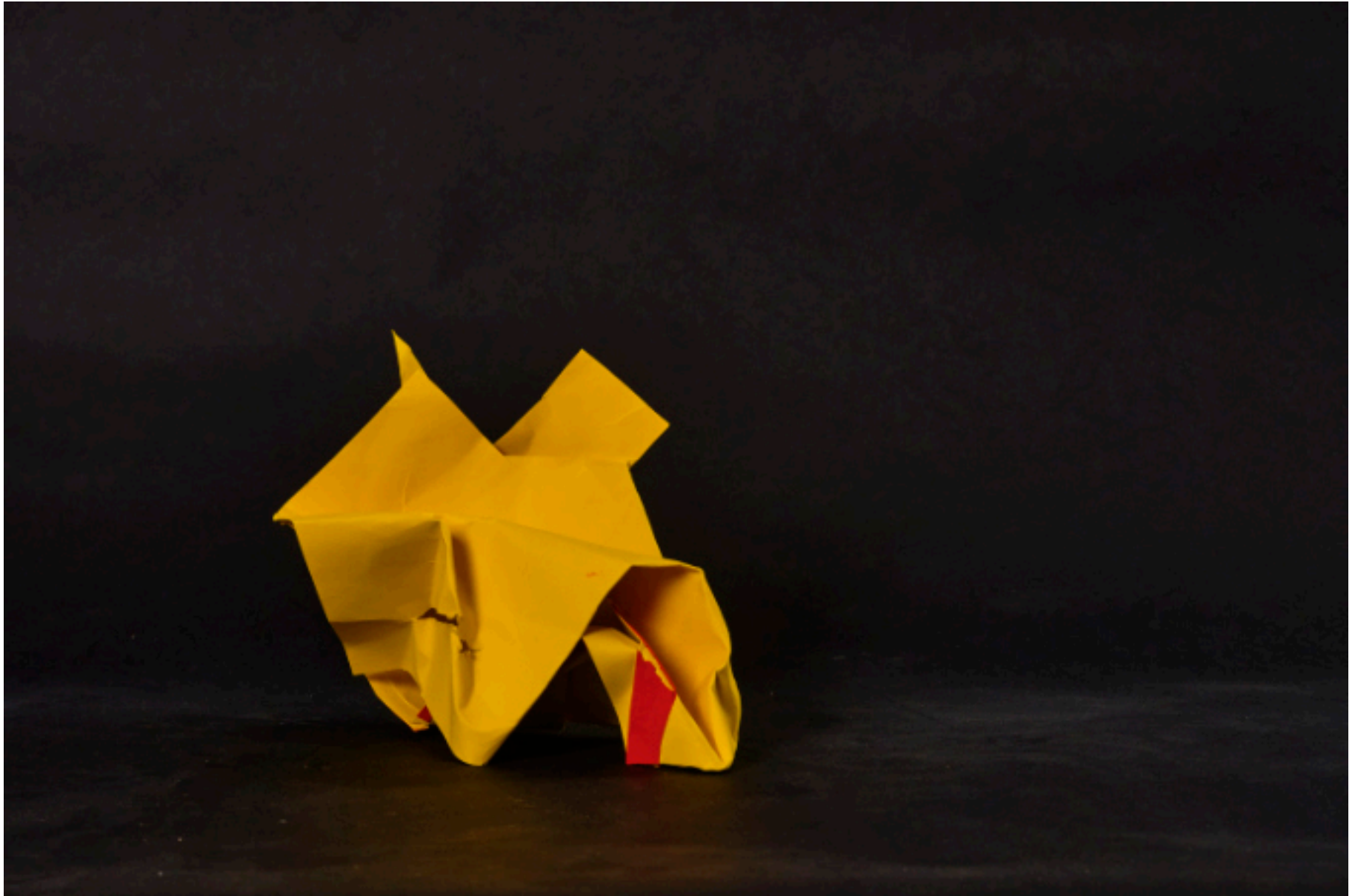




















Fundstück, signiert mit R. MUTT



Fundstück, Signatur: ... Mutt

[offenbar in Erinnerung an
das so signierte Pissoir von
Marcel Duchamp]

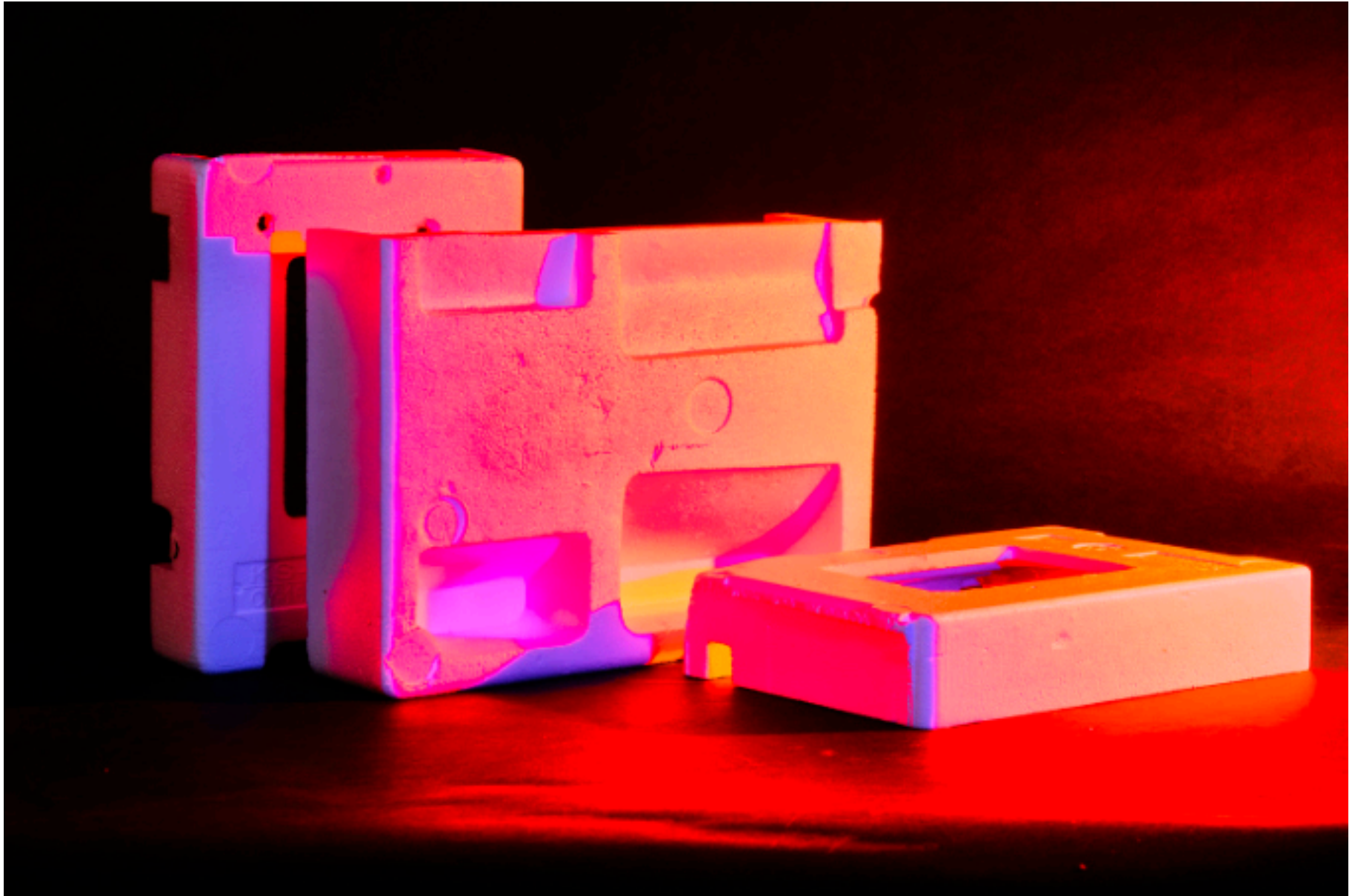














Mondfahrt

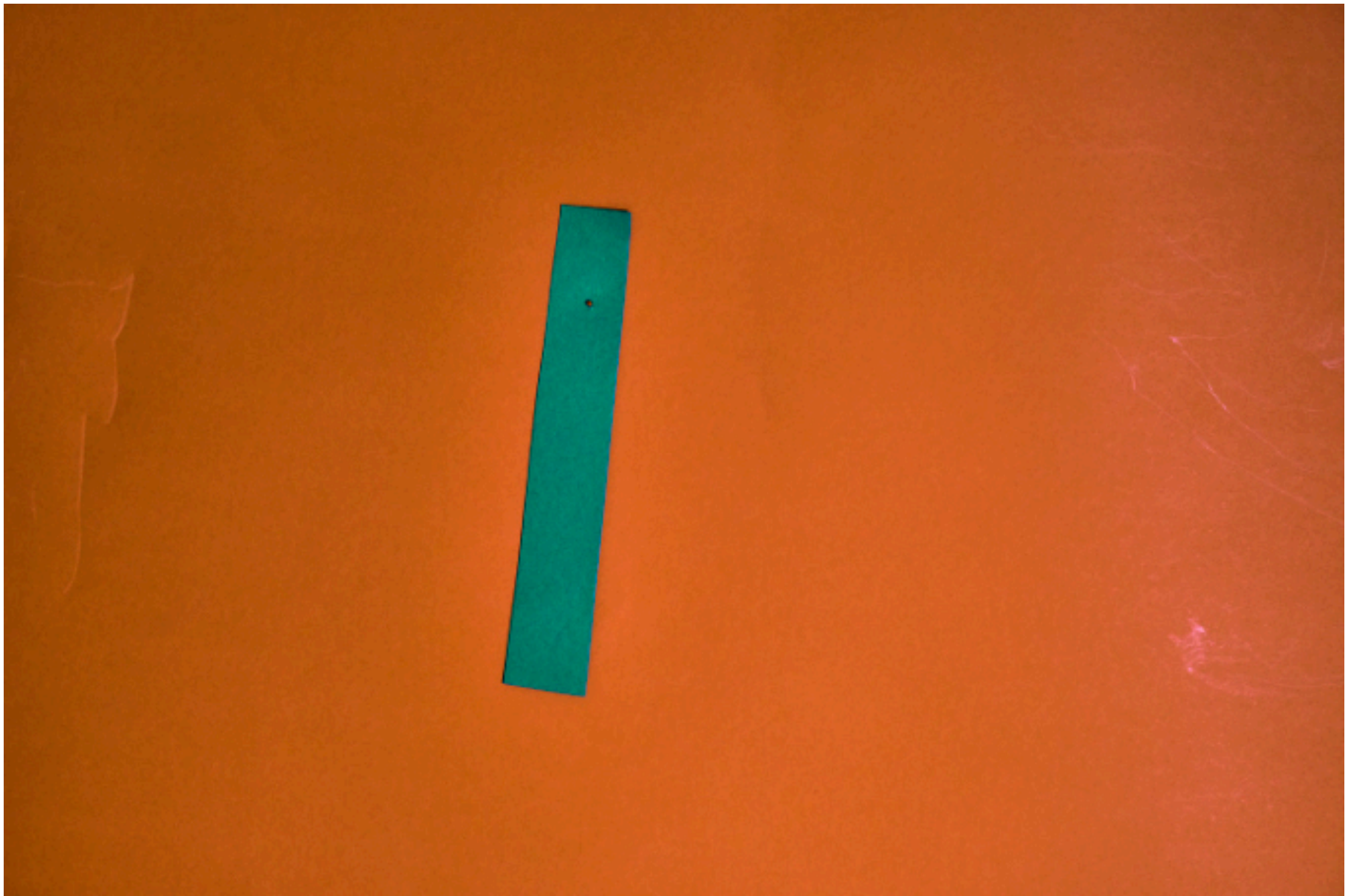




[Günther Uecker]



Nein, nicht strohdumm





Fragil







Die rote Erde Afrikas



[Edward Hopper]

Russlandfeldzug im 21. JH



Die Farben Russlands



(nun wieder ältere Bilder)





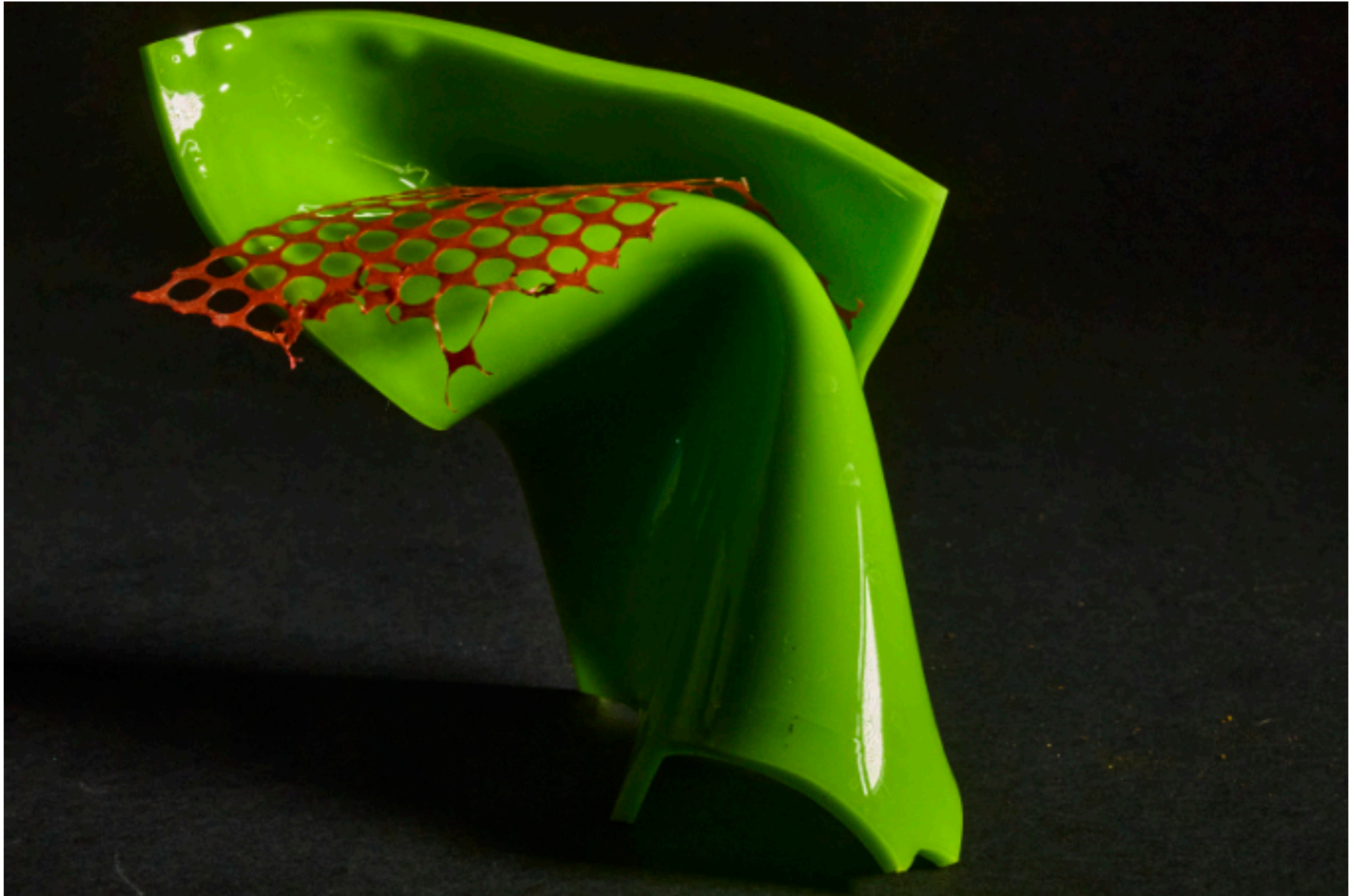


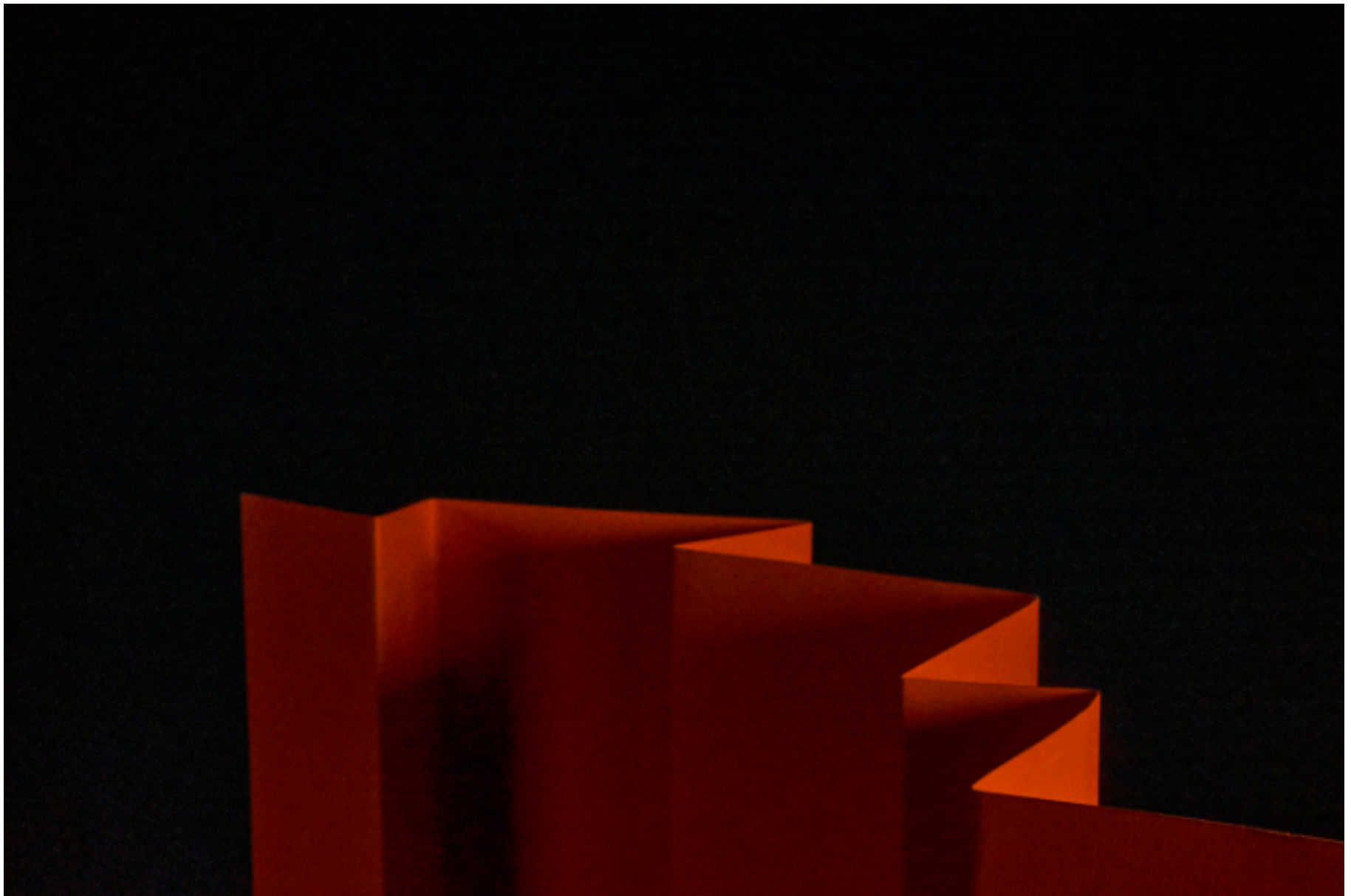


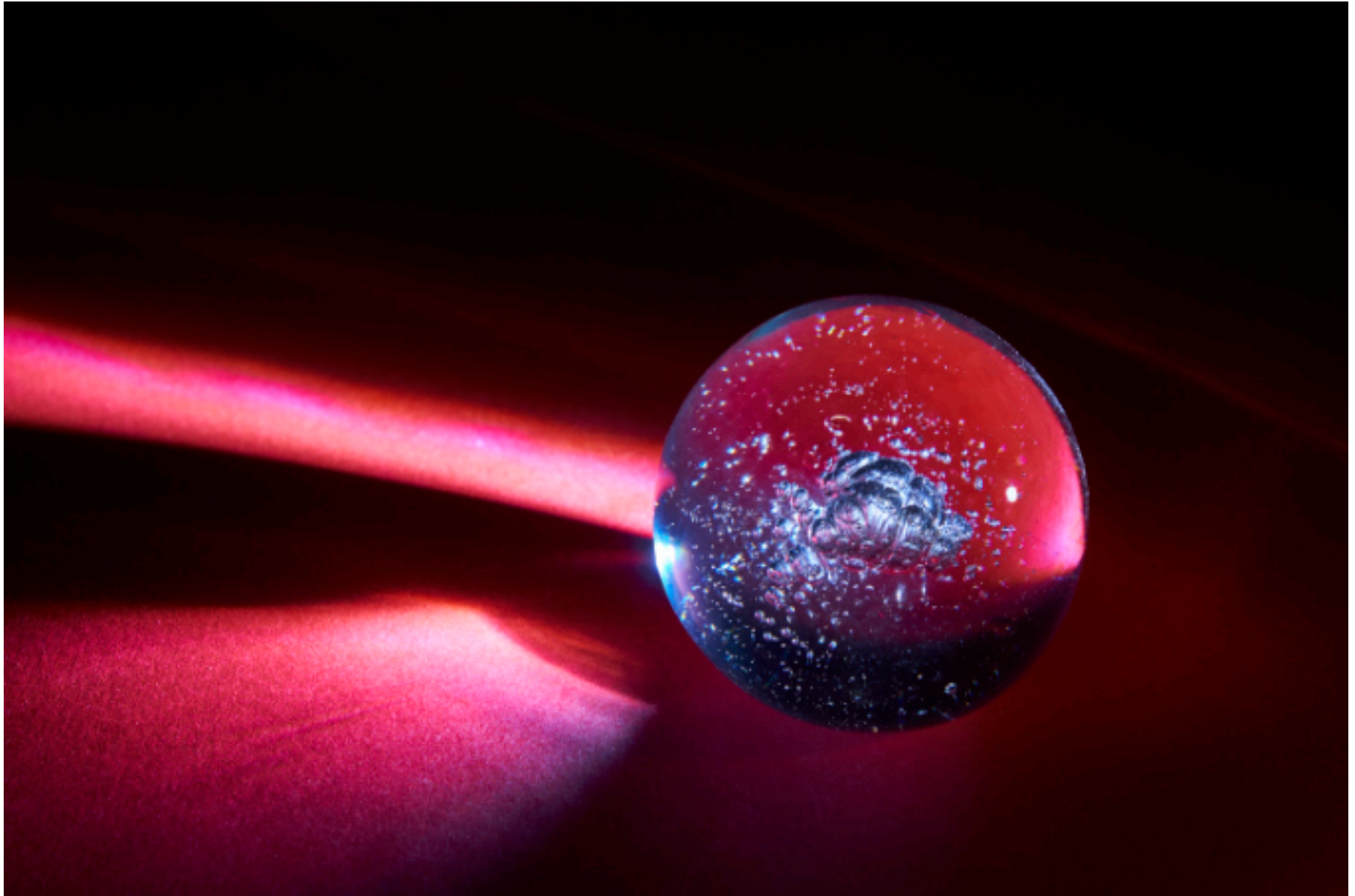
Zur Ermordung von
Reyhaneh Jabbari durch die
Greise im Iran am 25.10.2014





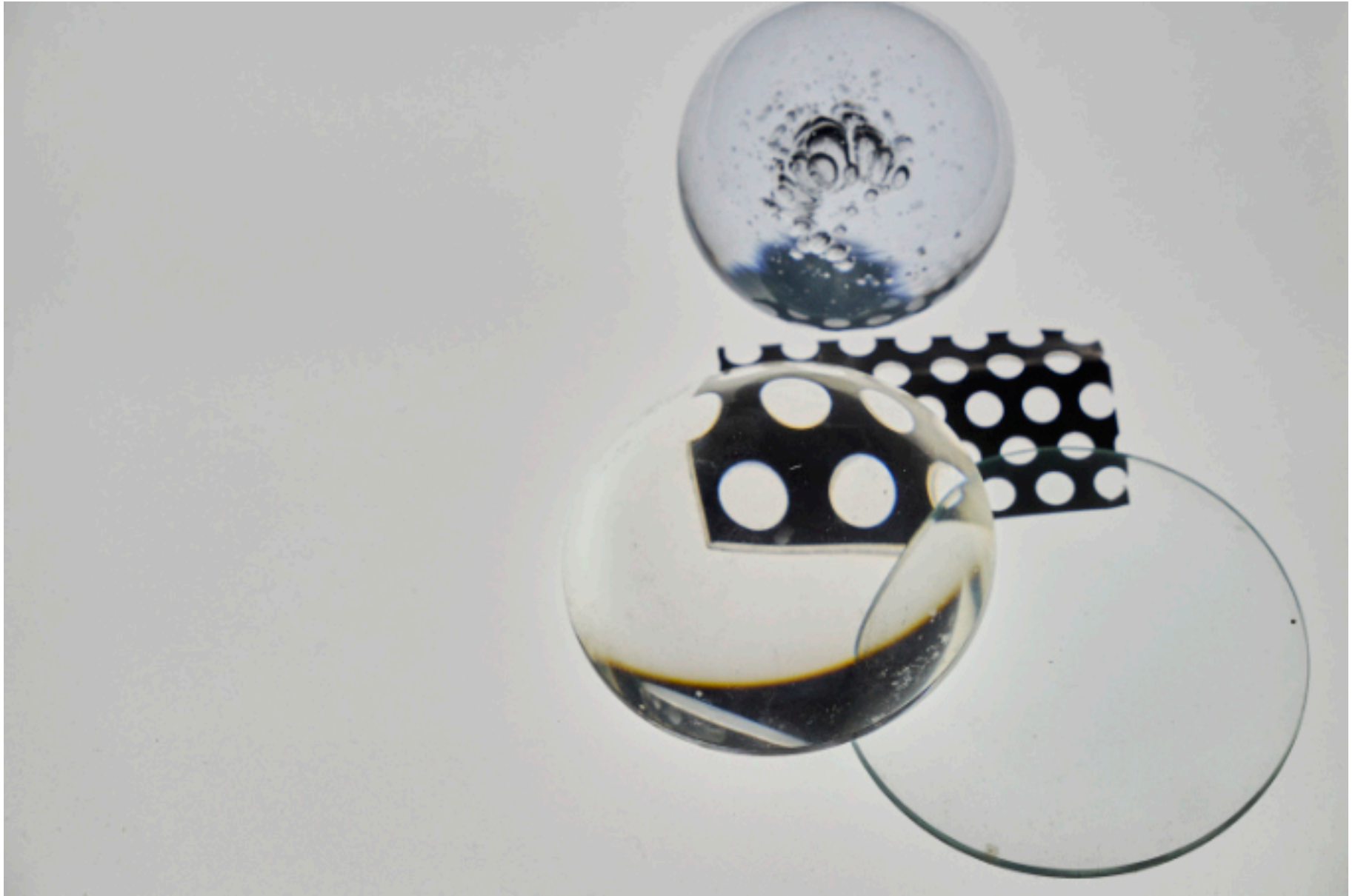








[Vortograph, Alvin Langdon
Coburn]



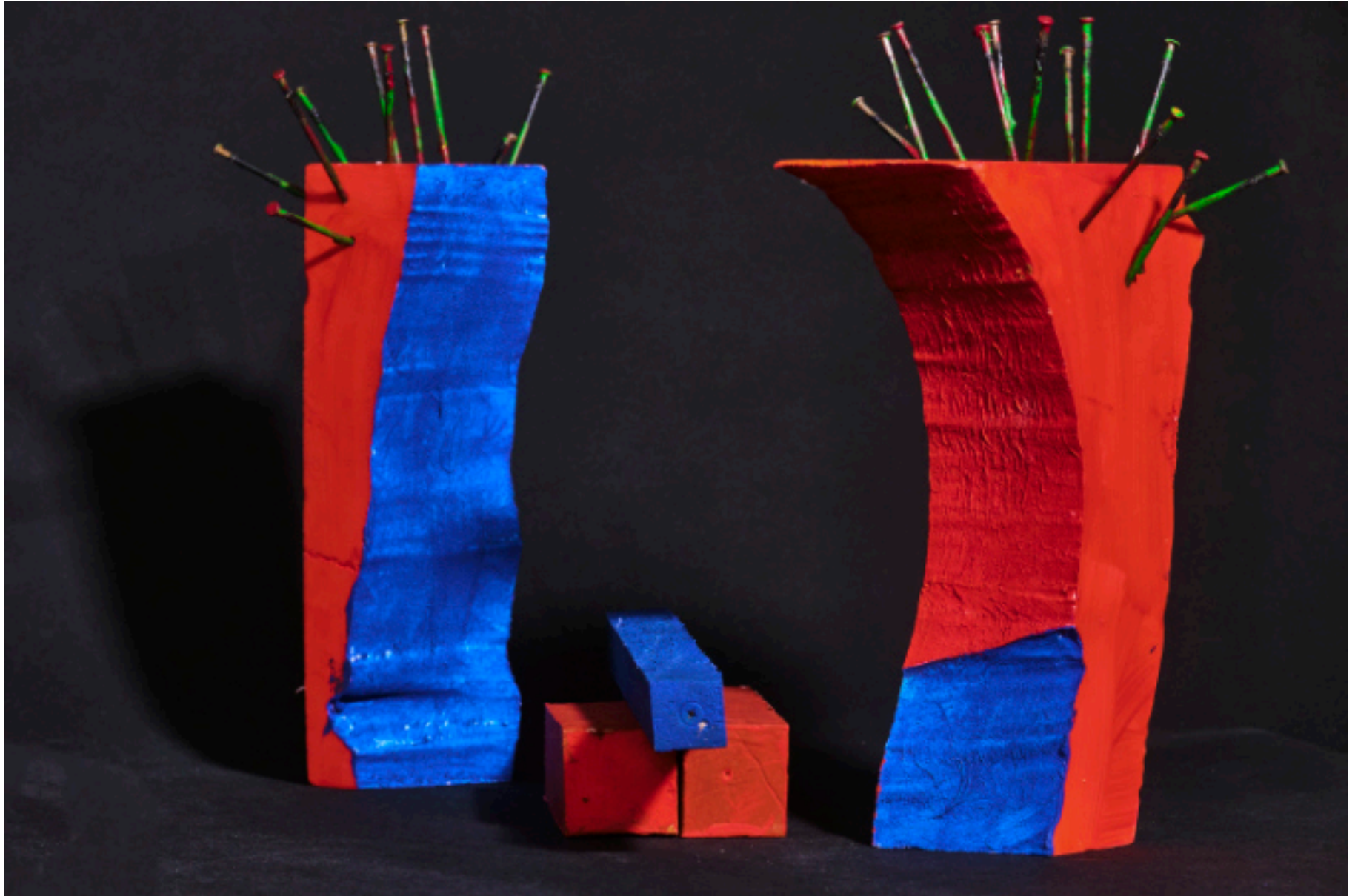








Semiramis erbaut Babylon



Gilgamesh und Enkidu flößen
Zedern nach Uruk



Flug der Kraniche vor dem
Olymp



Hommage à WOLS



[Judy Chicago]





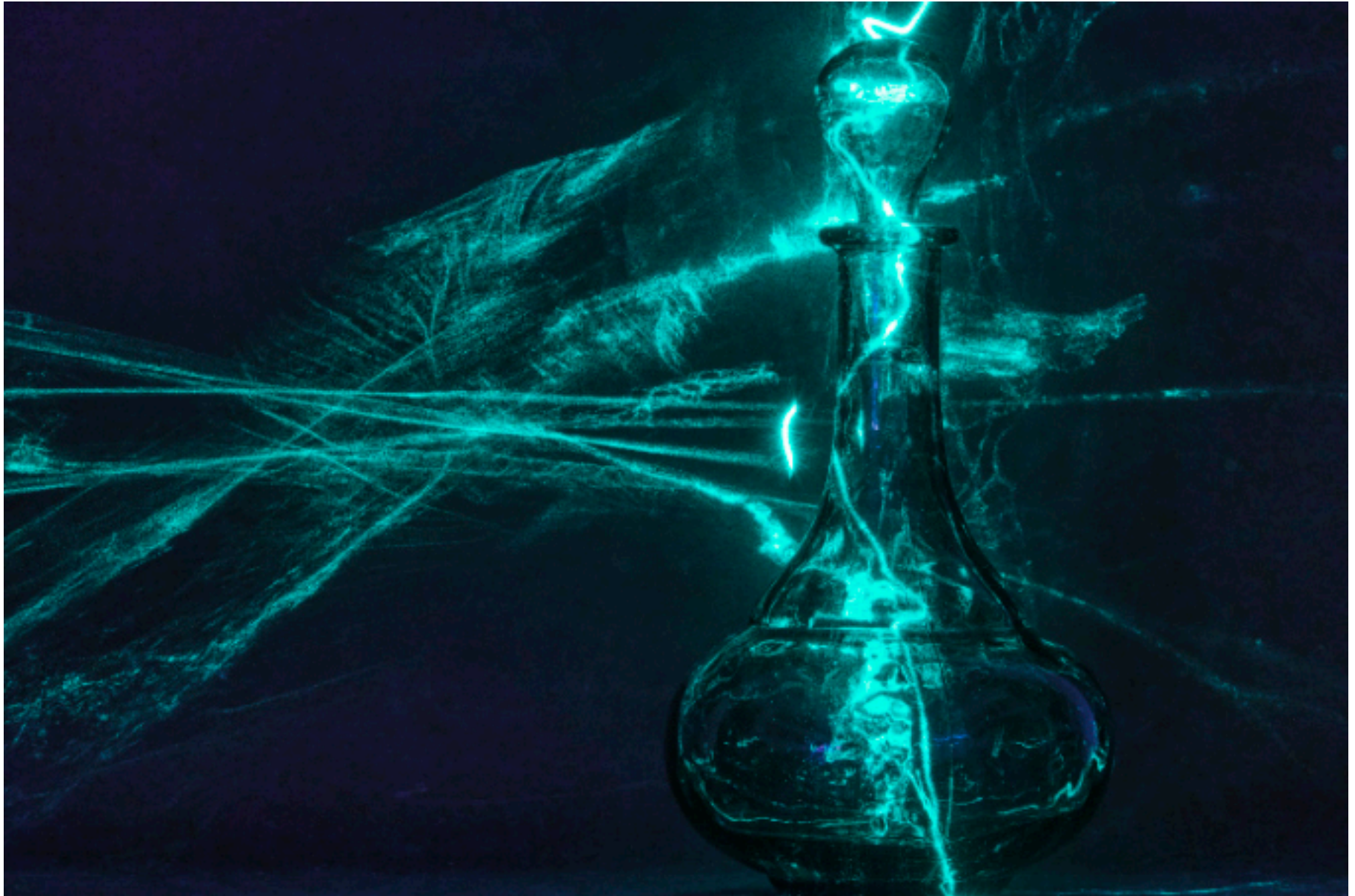
Blutige Erde in Deutsch-Afrika







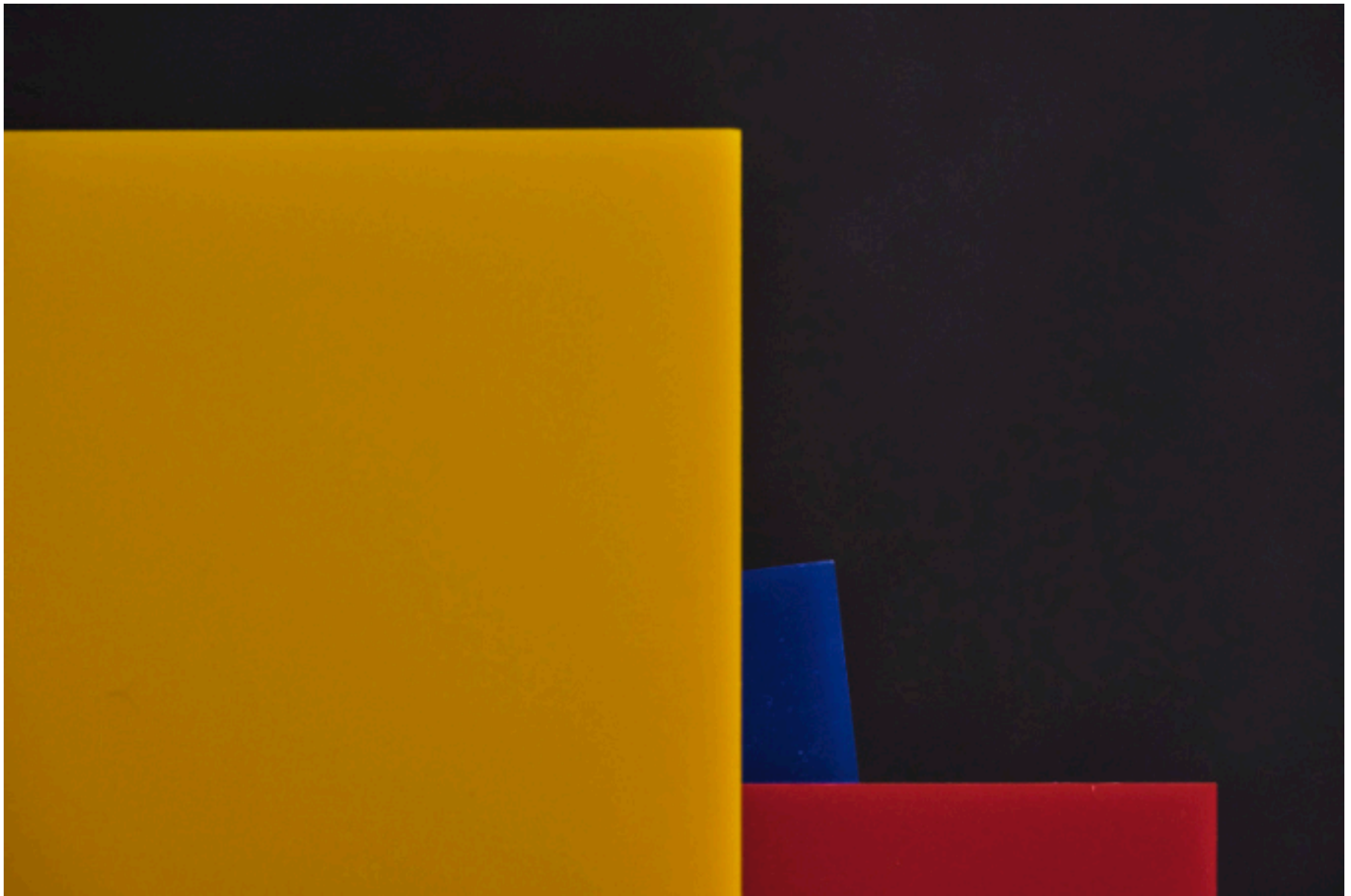








[Kandinsky]











Ende der Welt









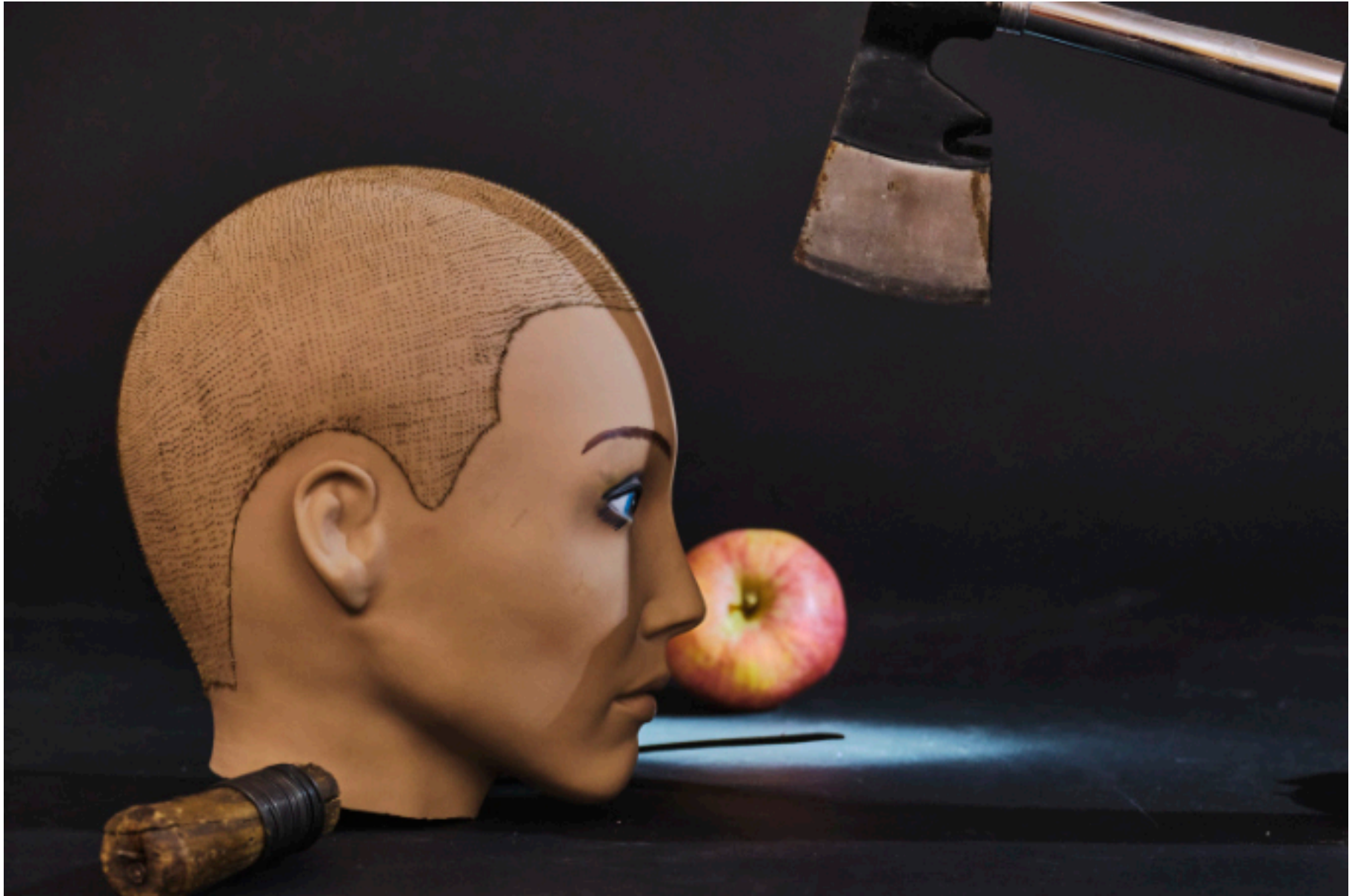
Der Beginn des Denkens in der
Evolution des Gehirns oder der
Schritt zum Primat der Soziolo-
gie







(Clyfford Still)



Adams Vermächtnis - oder
Aller Religion Anfang

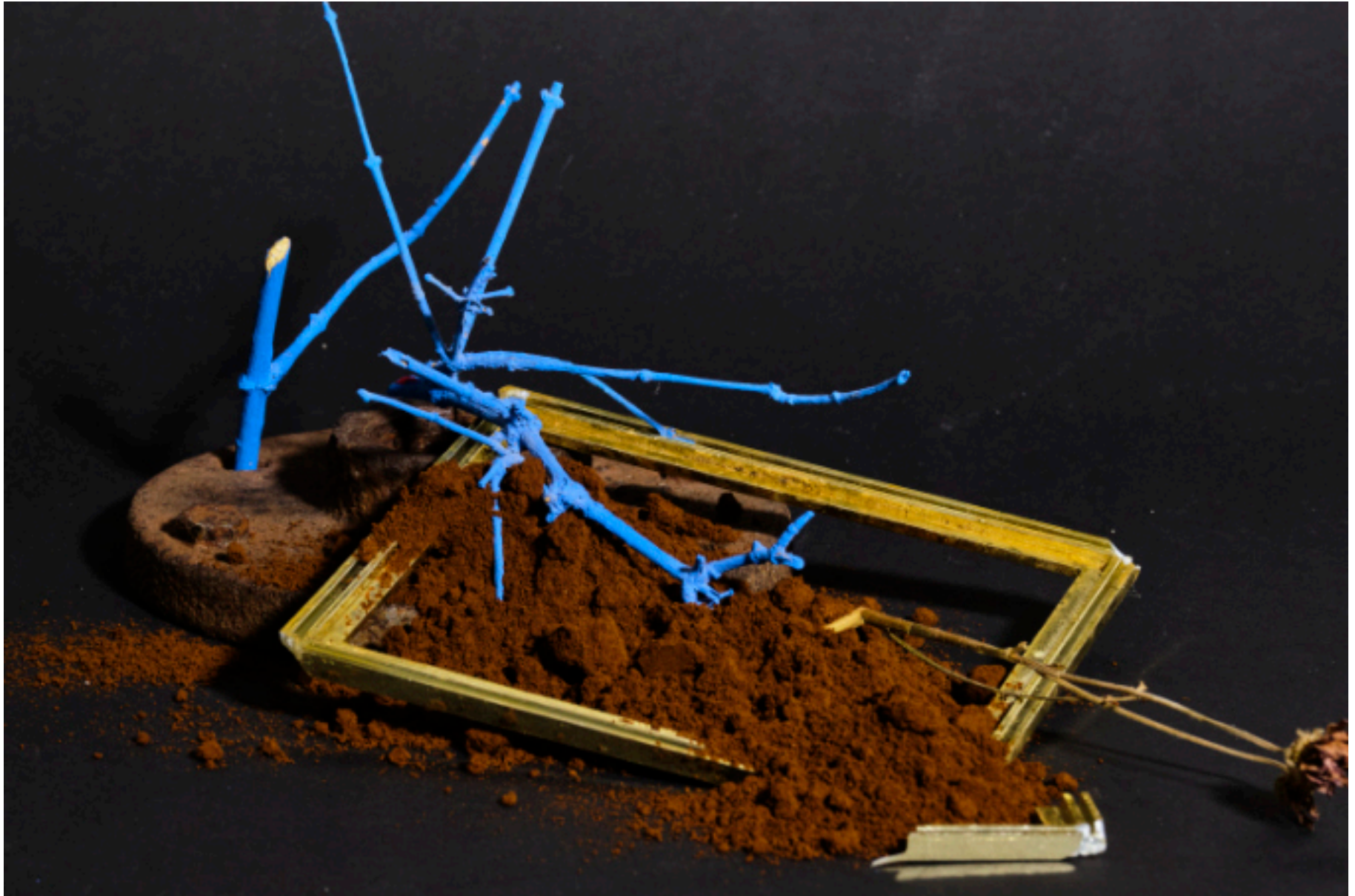


[Georgia O'Keeffe]



[Jim Dine]





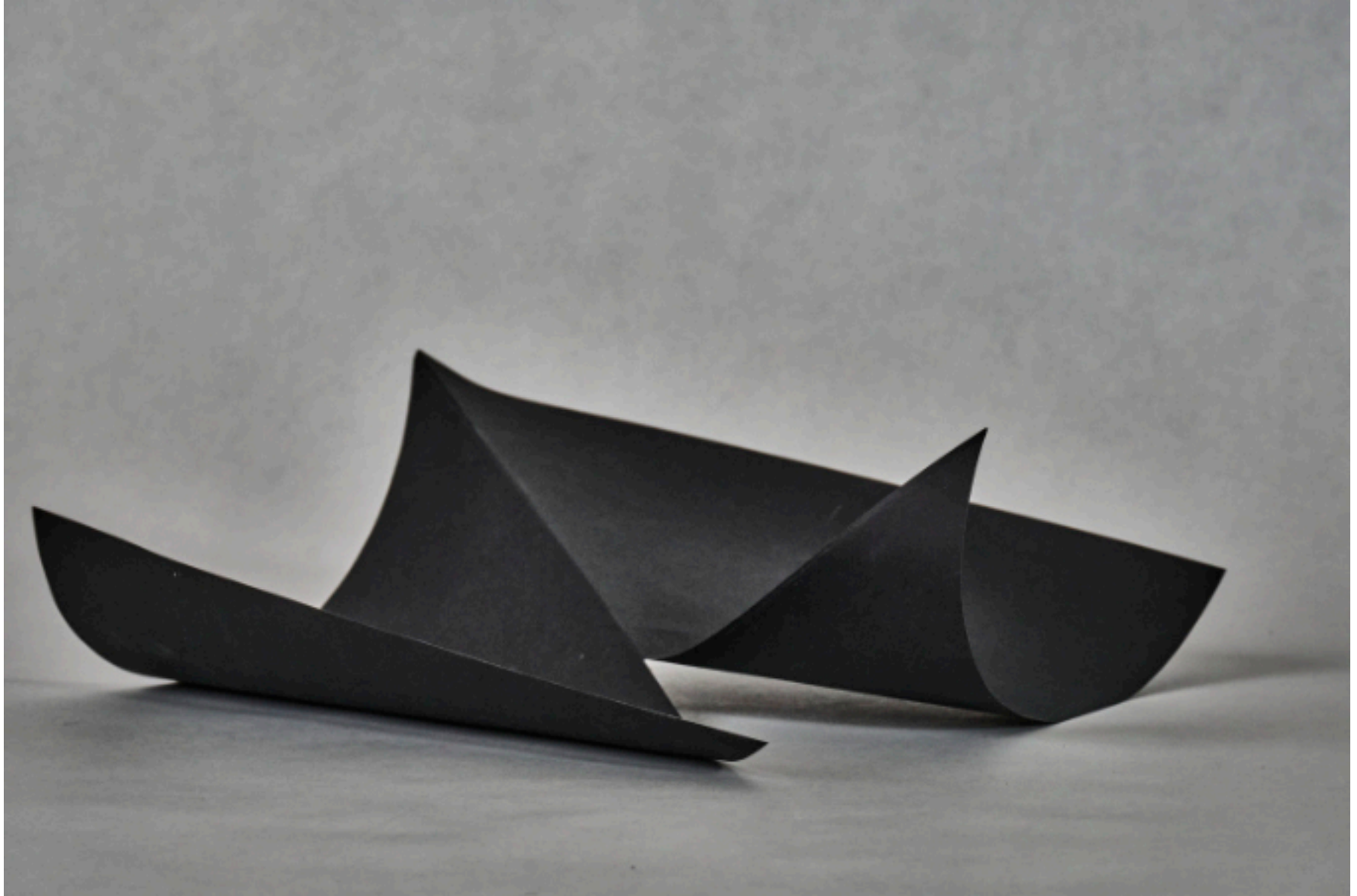
Lützerath

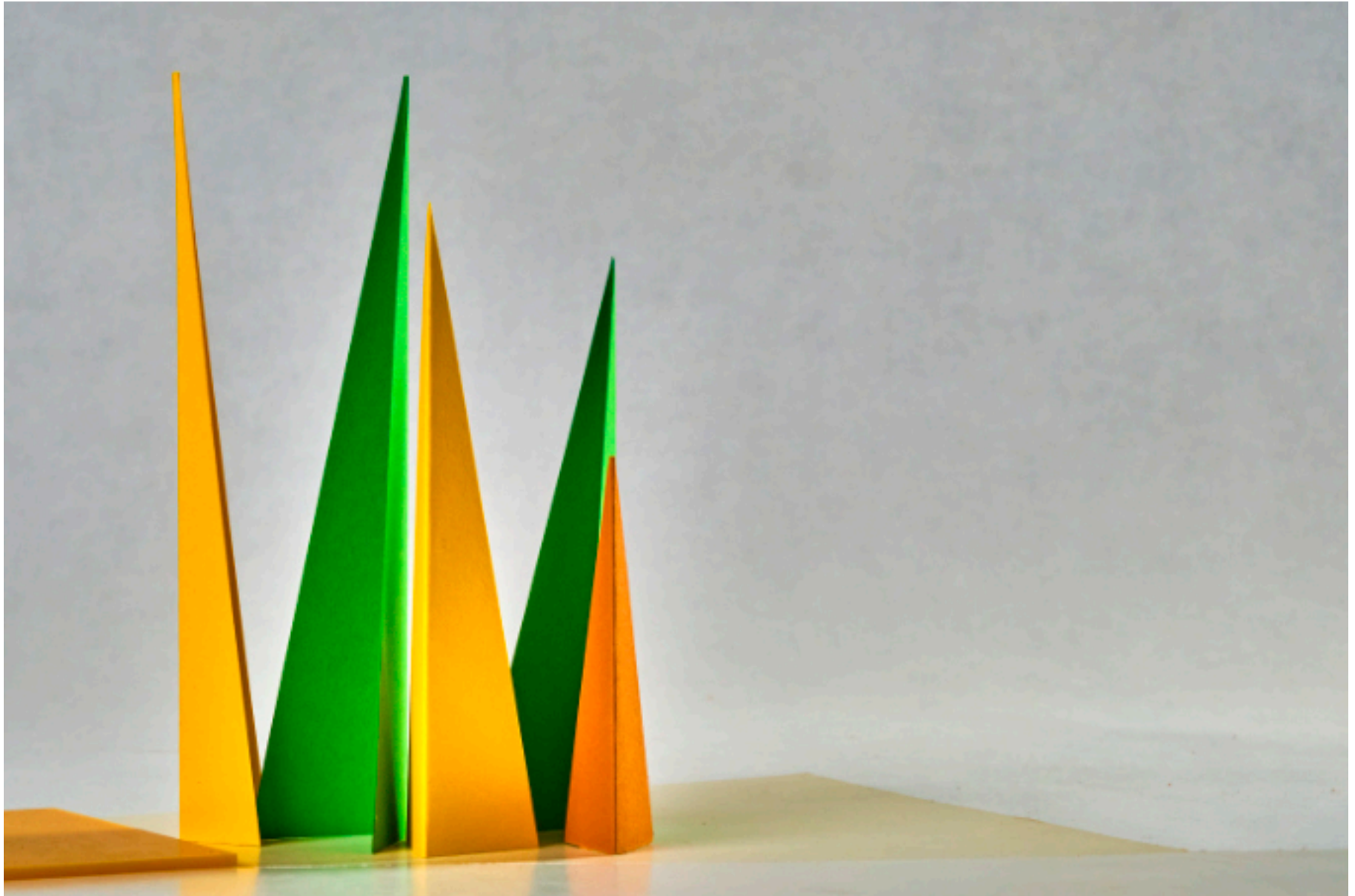




Der Tod sieht sich ins Gesicht
oder Daraus kann nichts Gutes
werden







[Lyonel Feininger]



Hochkultur am Göbekli Tepe







Morandis Farben?





Humboldt-Forum

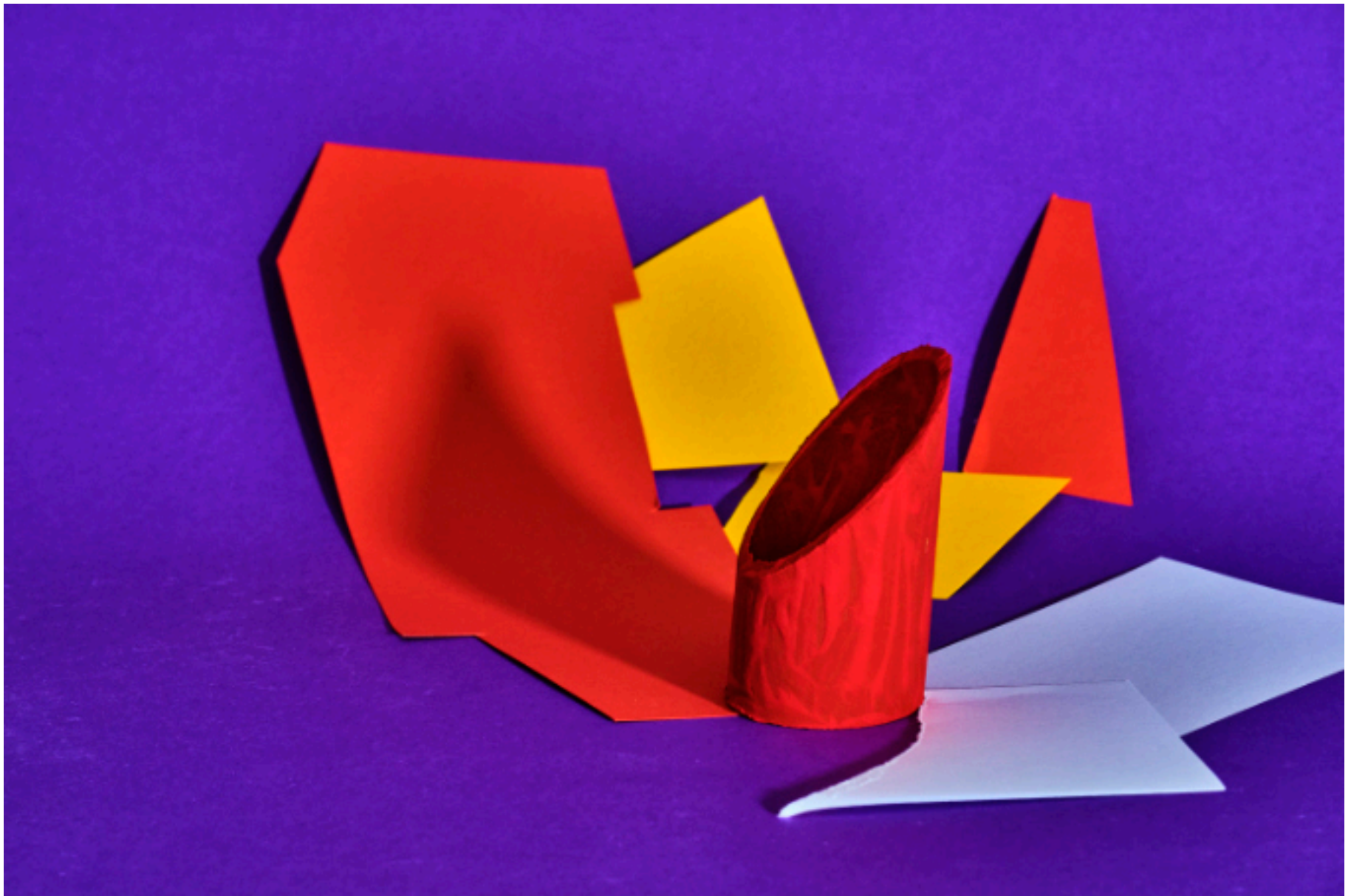




[Alberto Giacometti]

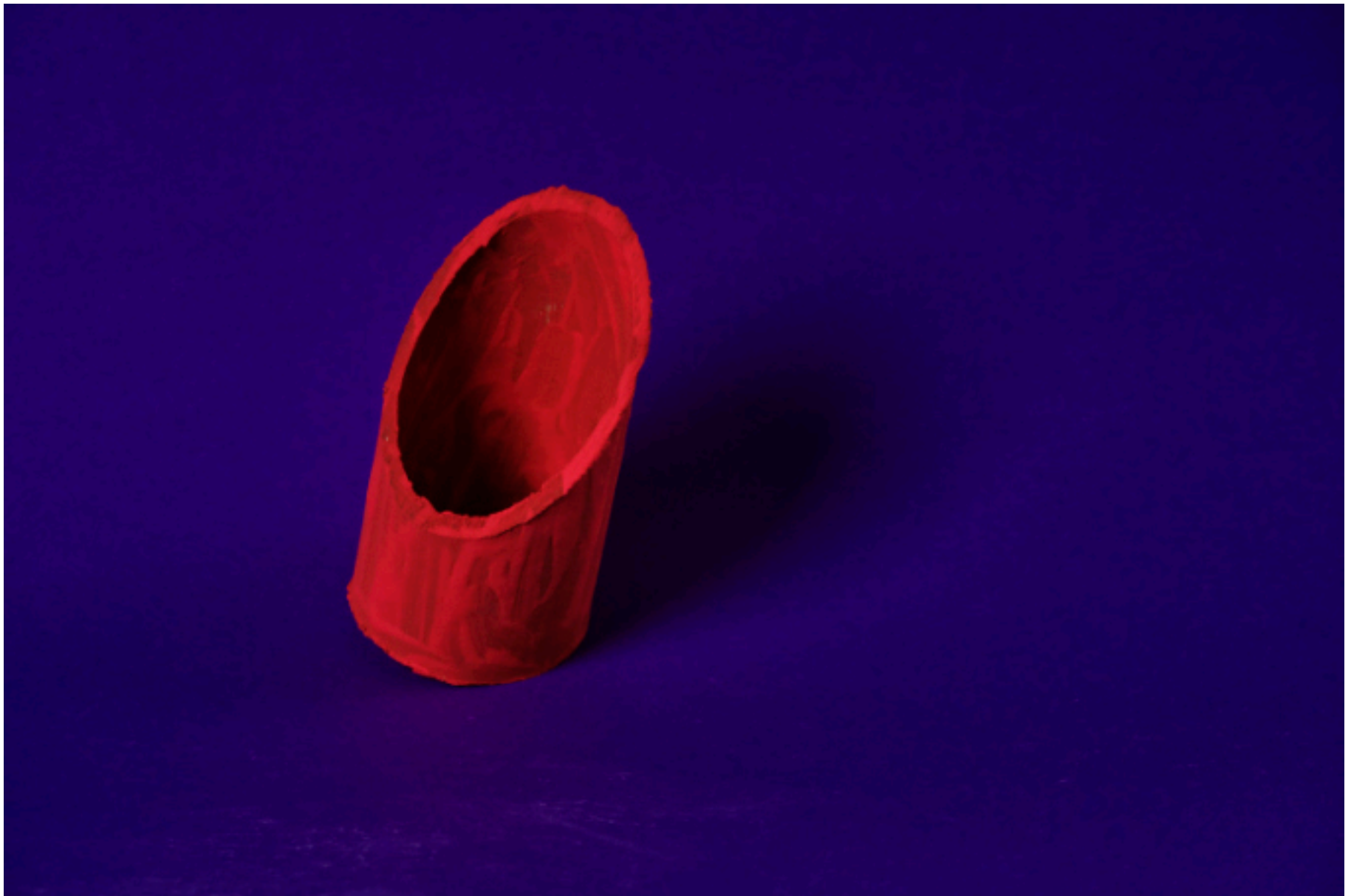


Frau gleich Natur war einmal



[De Staël]









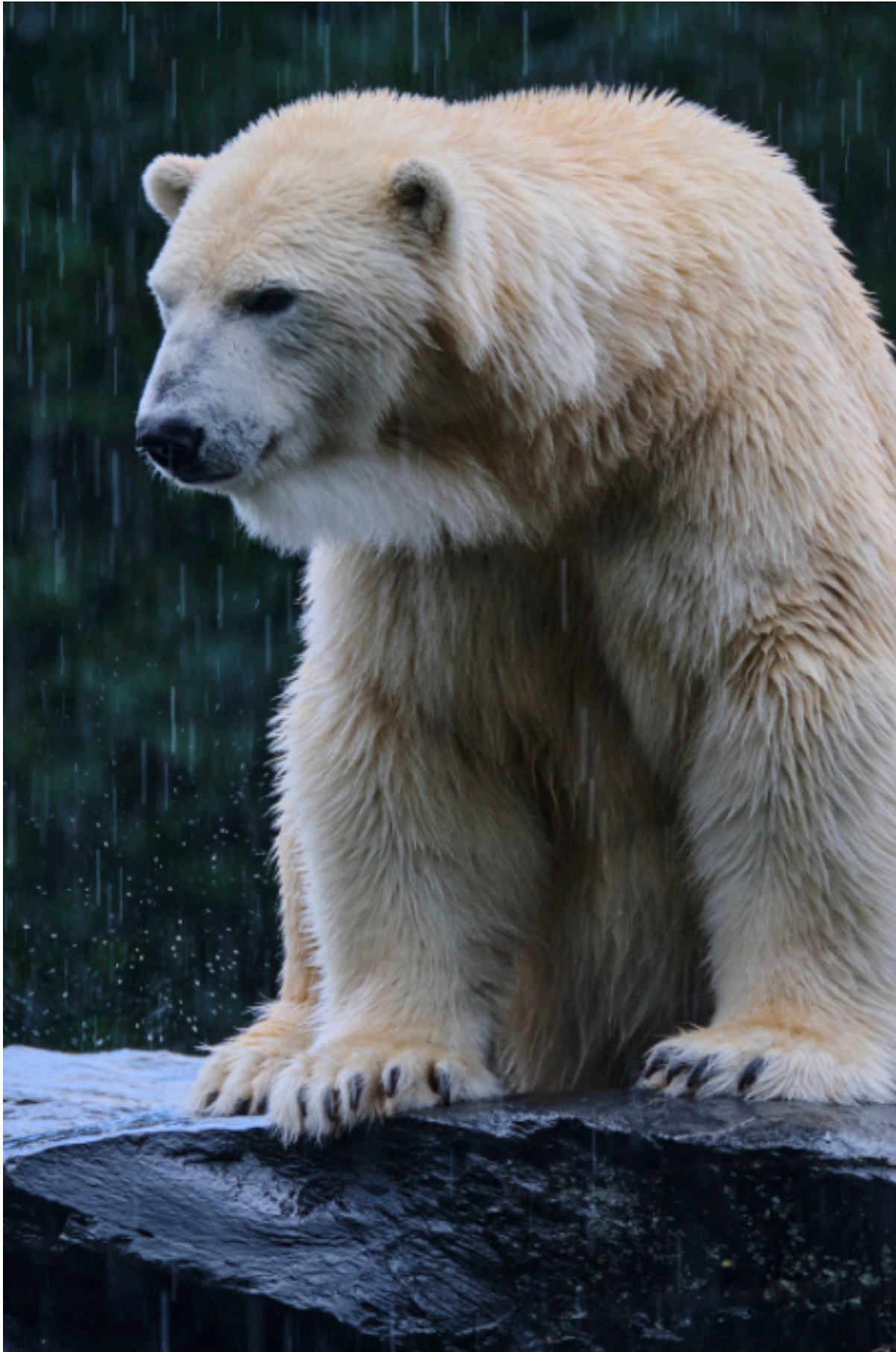




Kriegsverbrechen in der Ukraine
(Berlin)



Tierpark Berlin













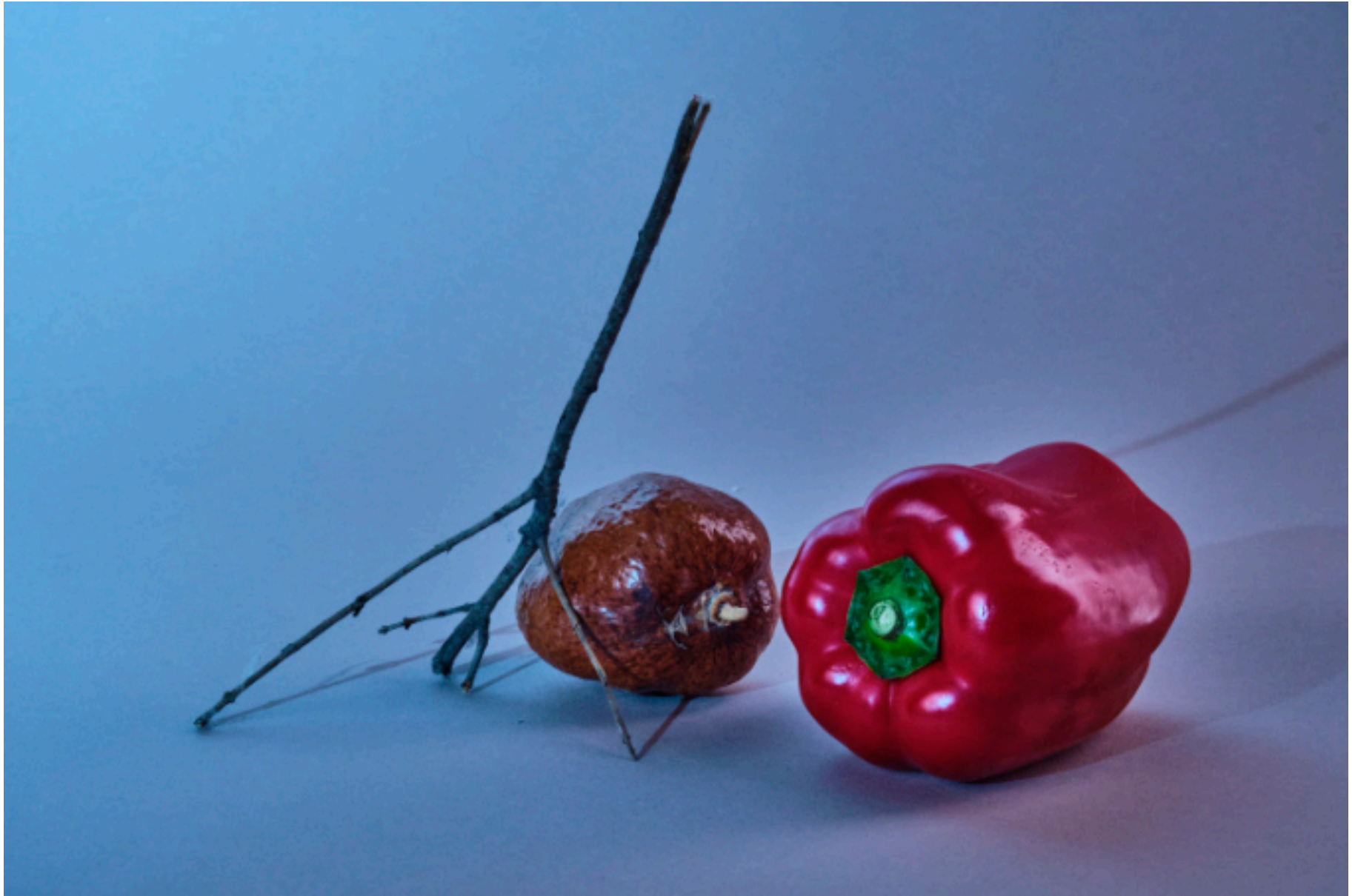






Mahnmal (Luxemburg +) Liebknecht







Staatsbibliothek I, Berlin

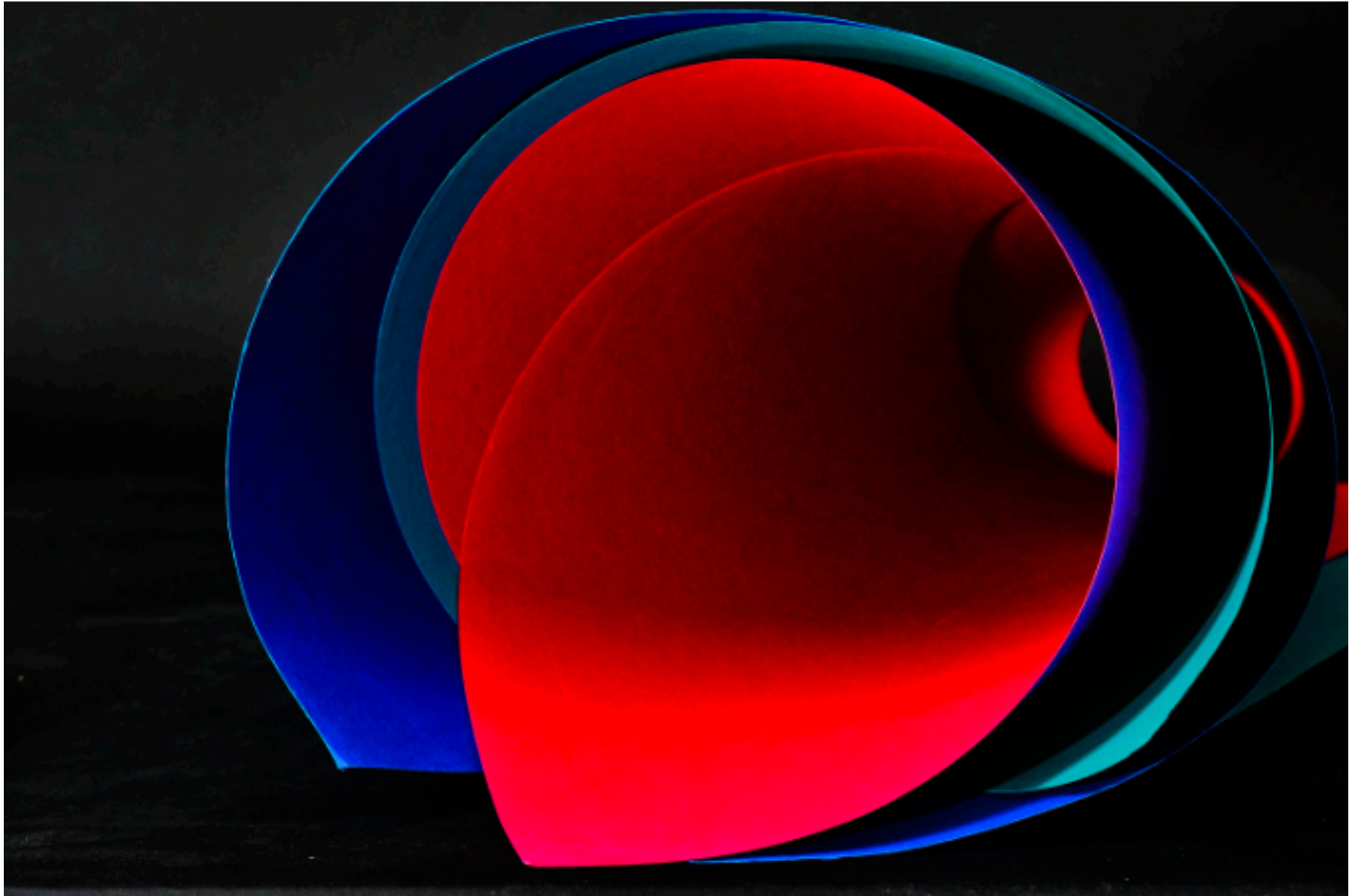


Die Dame von Warka/ Uruk



(Rebecca Horn; NNG)









Femizid

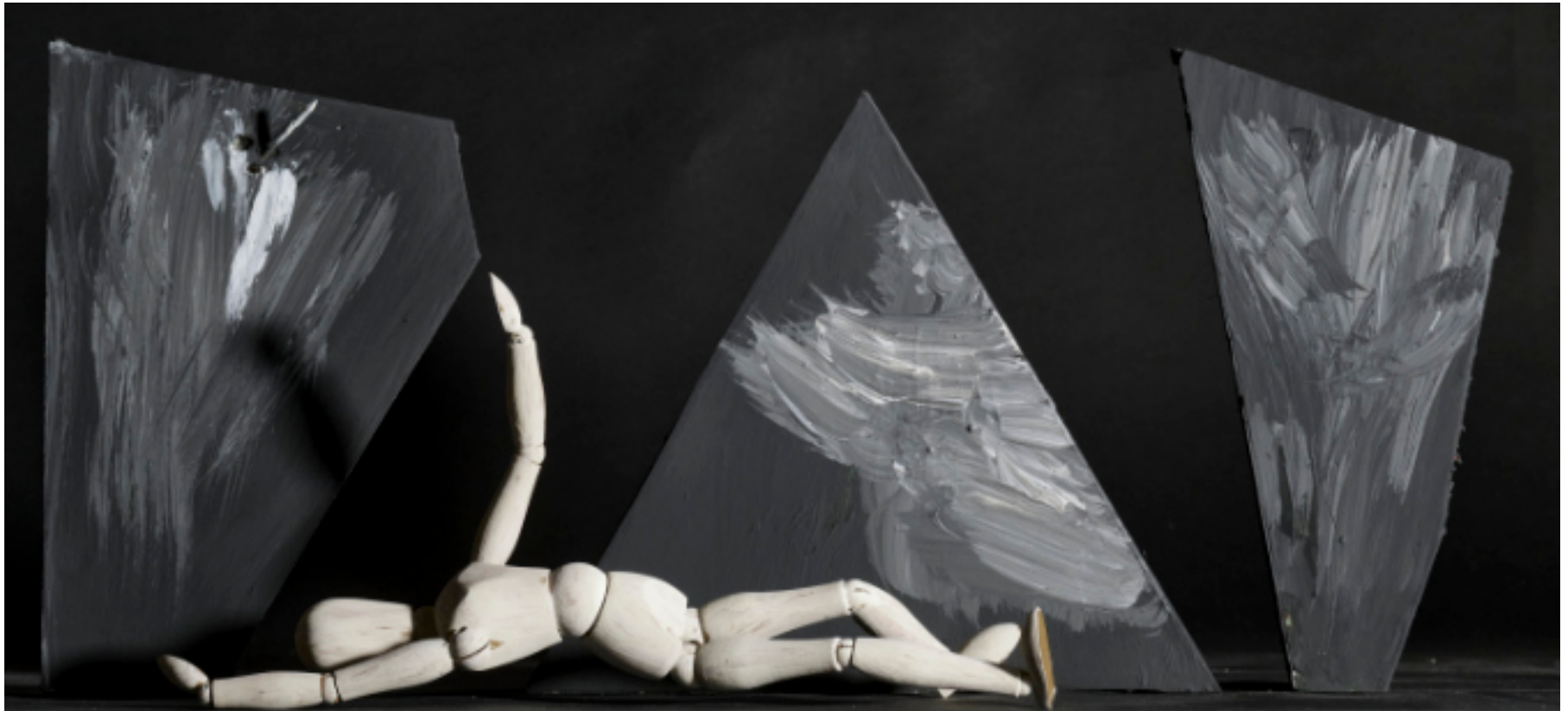




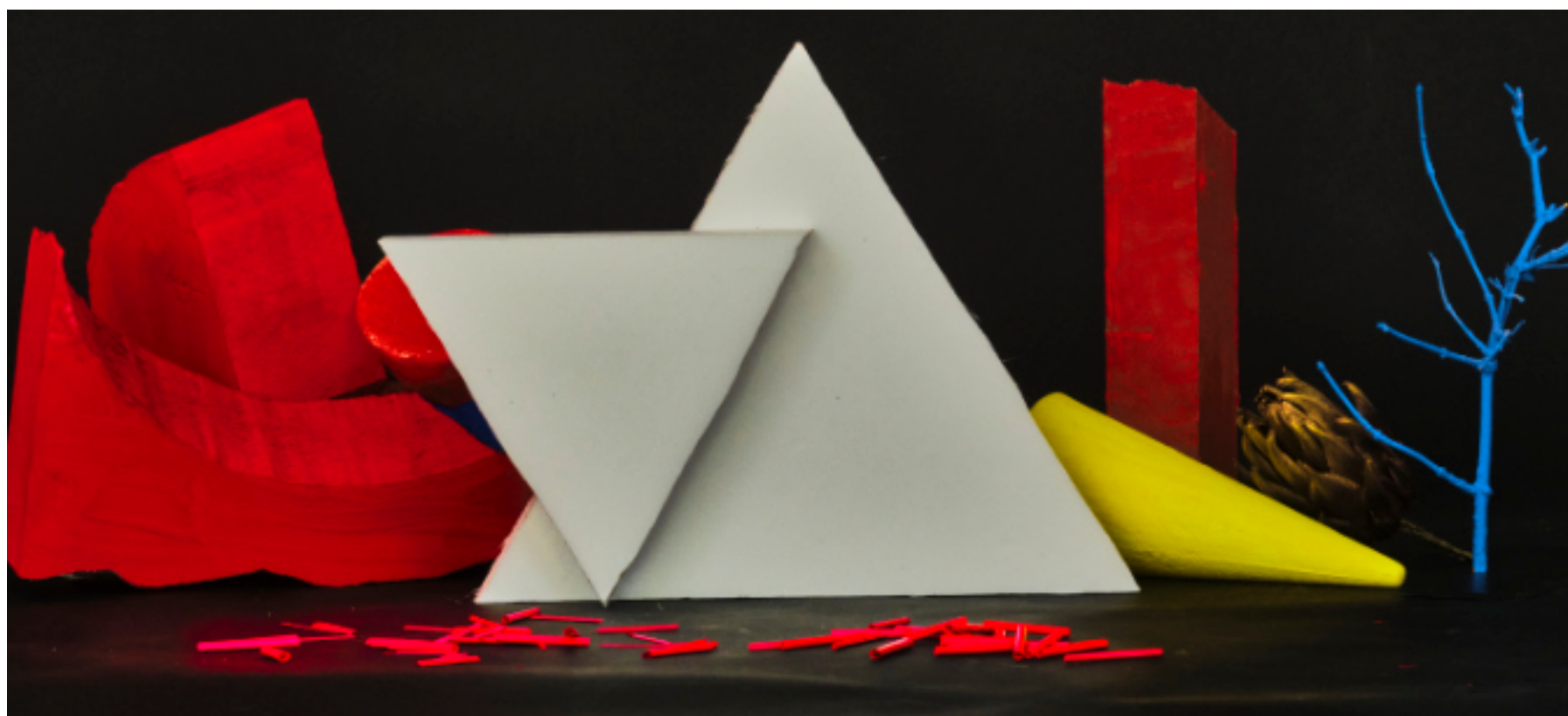
Es folgen nun Themenbilder, zuerst zu Picassos *Guernica* und *Les Femmes d'Alger*. Dann kommen allerdings Bilder, die mehr oder weniger mit dem Weltkrieg II zu tun haben. Und ob meine fotografierten Objekte dem Thema angemessen sind.

Ich las damals gerade etwas zu Dora Maar, und wusste von ihrer Bildserie zum Werden von Picassos Gemälde: *Guernica*, das ich kannte, ohne zu verstehen. Bei Jean Cassou fand ich dann den Hinweis, die Aufteilung der Komposition sei ein Triptychon. Dazu hatte ich – aus anderen Arbeiten – die drei Teile aus Kunststoff vor mir liegen, ebenso besaß ich eine Gliederpuppe. Nach einigem Probieren und mehreren Detailaufnahmen meines je nur wenig veränderten Modells entstand: *Guernica 1*, nachdem ich mit ein wenig Farbe nachgeholfen hatte. Obwohl ich die Darstellung Picassos „vermessen“ hatte, schien mir die Abweichung zum Original erstmal für mein Stilleben belanglos zu sein.

Guernica 2 entstand später, um von einer ganz anderen Sichtweise noch einmal eine strukturelle Analyse für mich zu versuchen. Links die zerbombte Stadt, mittig ein Hinweis auf das Triptychon mit Stier und Pferd und rechts eine „Bombe“ der Nazi-Terror-Piloten, die mit anderen Luftwaffen Franco unterstützten, dann rechts die wenigen unversehrten Bereiche von *Guernica*: eine Bibliothek bis zu einer uralten Eiche. Im Vordergrund die Leichen von – meist – Frauen und Kindern auf den Feldern, für die eine vertrocknete Artischocke steht.



Guernica I



Guernica II

Bereits 1907 beendet Picasso: *Les Femmes d'Alger (O. J. 'Rue d'Or')*. Für meinen ersten Versuch einer formalen Analyse des Aufbaus dieses ca. 2,44 x 2,34 m großen Gemäldes griff ich wieder auf hölzerne Gliederpuppen zurück, die sich jedoch als zu schlank zeigten. Ich kannte zu jener Zeit noch wenig über dieses Schlüsselwerk der Moderne. Erst mit der Lektüre von Carsten-Peter Warncke zu Picasso änderte sich das, der eine intensive ganzheitliche Analyse vorlegt. Picasso habe etwa mit Vorgaben der Akademie-Kunst gespielt, diese aber dabei verfremdet, um die Differenz deutlich zu machen. Oder dass die Mittelfigur sich auf die römische Kopie einer griechischen Skulptur im Louvre bezieht, die seit 1821 dort steht, die armlose: *Venus von Milo*. Die antike Figur stellt allerdings das linke Bein vor, während Picasso ihre Draperie von links nach rechts sinken lässt und ihr Arme gibt, eine Haltung, wie sie beim Aktzeichnen in Kunstschulen üblich ist. Dennoch wurde später das Seitenverhältnis mit Umgebung gezeigt. Die Schere ist ein Hinweis auf den Werkzeug-Charakter meiner Arbeit.

Picasso beginnt 1906 ein Gemälde mit fünf Prostituierten und zwei Freien in einem Ladenfenster in der Pariser Rue d'Avignon, das bald grundlegend verändert wird. Möglicherweise einer Anekdote über den alt-griechischen Maler Zeuxis folgend, der für das Bild der allerschönsten Frau fünf Models aus allen Regionen Griechenlands kommen ließ, um von jeder das Beste abzubilden. Es bleiben nur fünf Frauenkörper im Bild. Eine andere Anekdote sagt Zeuxis nach, Trauben gemalt zu haben, auf die sogar Vögel herfielen; auch sie wurde wohl bedacht. Die Venus von Milo findet sich zentral im Gemälde wieder. Picasso hat jetzt ein Schlüsselwerk der Moderne der Malerei vor Augen und will die steifen Regeln des Akademismus benutzen, um daran im Rückblick auf das Alte ganz Neues zu entwickeln; das Werk wird bereits Mitte 1907 planvoll abgeschlossen, nichts ist unfertig daran.

Nun werden nicht Frauen abgebildet, sondern Frauenfiguren dienen dem völligen Umbruch hin zur modernen Darstellung der Realität, wie es etwa Manet, van Gogh, Cézanne oder Matisse begannen. Picassos Kreativität führt bis an die Grenze zur Abstraktion, die er aber nie überschreiten wird. Insofern sind die *Femmes d'Alger* nicht mehr Prostituierte, sondern Trägerinnen neuer Form der Malerei.

Zuerst schafft Picasso, der seit seiner Kindheit eine intensive akademische Ausbildung hinter sich hat, gedanklich eine Struktur des fast quadratischen Bildes (2,44 x 2,34 m). Eine Mittelachse gilt dem akademischen Dogma als Grundlage der unverzichtbaren Ordnung. Der Goldene Schnitt, annähernde Drittelung horizontal wie vertikal, beziehungsweise die vier Goldenen (Schnitt-) Punkte, gelten als Basis der Harmonie. Die Mittelachse wird sehr deutlich angelegt, sie führt von einem nach oben weisenden spitzen Dreieck

als Tisch mit Trauben (des Zeuxis) und anderem Obst in Aufsicht, also perspektivisch, zu einem gegenläufigen Dreieck am Rand des Bildes, das in der oberen Hälfte nun raumlos, ohne Tiefe, flach gemalt ist. Das nach unten weisende Dreieck wird von Picasso durch die hinter dem Kopf verschränkten Arme der Mittelfigur gebildet, eine übliche Haltung im traditionellen akademischen Unterricht des Aktzeichnens.

Diese Mittelfigur steht für die (teilzerstörte, armlose) Venus von Milo/ Aphrodite aus dem Louvre im klassischen Kontrapost (Standbein mit körpernahe Arm auf der einen, Spielbein, z. B. mit ausholendem Arm, auf der anderen Seite). Picasso ändert die Seiten, die Draperie fällt von links nach rechts. Das ist nochmals ein Rückgriff auf das Alte, die griechische Klassik, die jener in Regeln gepressten Akademiekunst als sakrosankt galt, die beständig einzuhalten seien. Der rechte obere goldene Punkt wird zwischen den Figuren in deutlichem Blau des Hintergrunds ausgeführt, das in die Fläche links heller werdend ausläuft. Die Figuren sind überwiegend gezeichnet, nicht als Körper ausgearbeitet. Nacktheit, die bei der Venus als Skulptur und im Bild eindeutig ist, erscheint nicht als hervorgehobenes Merkmal des Bildes.

Links wie rechts der Venus (und der Mittelachse) mit der knapp über dem Geschlecht gehaltenen Draperie in fast weißer Farbe sind je zwei weitere Frauenfiguren als Zeichnungen in einem beigefarbenen bis braunen Ton gesetzt. Das geschieht dennoch nicht symmetrisch. Links steht die dunkle Figur im Profil zur Bildmitte gerichtet vor dunkelbraunem Hintergrund. Es folgt eine weitere, die nun in Bedeckung, Farbe und Form der Venus ähnelt und ihr räumlich zugeordnet ist. Auch deren Draperie ist eine wichtige Form der alten Kunst, wie Arbeiten etwa von Michelangelo in Stein und Da Vinci als Grafiken es übten. Auf der rechten Bildseite sind die beiden Frauen fast übereinander postiert, eine stehend vor dunklerem Hintergrund in Blau, eine davor hockend. Daraus ergeben sich drei senkrechte, nach rechts hin breiter werdende Felder (und keine Symmetrie mehr). Drei Figuren blicken auf die BetrachterInnen, die ganz links nach rechts, die obere rechts sieht diagonal nach links unten (drei Dimensionen?). Und bei den drei äußeren Figuren wird im Gesicht nach rechts hin immer deutlicher, was als Kubismus in die Kunstgeschichte eingeht.

Die oft als Masken (miss-) verstandenen Gesichtsformen haben nichts mit altspanischen Skulpturen zu tun, oder gar mit afrikanischen, die Picasso erst Monate später erstmals sehen wird. Es fallen die besonderen Nasenformen mit parallel gezeichnetem Rücken und den Schatten der Nasen auf. Doch Schatten ist hier eigenständige Fläche der Komposition. Dazu sind die Augen bei der Figur rechts unten deutlich gegeneinander verschoben, wie Picasso es künftig immer wieder machen wird, wenn Gesichter oder Objekte gleichzeitig als unterschiedliche Perspektiven dargestellt sind, etwa frontal und zugleich im Profil oder von einer Rückseite her. (frei nach: Carsten-Peter Warncke, in Picasso, Taschen 2002)



Im Bild rechts stehen nun gleich fünf kleine Kopien der: Venus von Milo. Ich nutzte sie, wie eine andere, größere Kopie von ihr, für einige Bilder, manchmal zu anderen Themen. Dass sie hier auch zerschlagen vorkommen, diente zum Erreichen besserer Proportionen der Demoiselles (im Sinne Picassos, die aber immer noch nicht ganz erreicht werden, wenn ein Quadrat als Ausschnitt darübergerlegt würde).

Ein anderes Foto mit den zerschlagenen Körpern steht als Symbol für Vernichtungsphantasien – es erwidert den vom konservativen Kulturkampf vortragenen „Genderwahn“ durch Weiterentwicklung von Sprache und Kultur. So hätten die’s wohl gern, die auch schon wieder Bücher „verbrennen“, aus Bibliotheken verbannen...





Das hätten die wohl gern

Eine andere fotografische Skizze verwendet zwei verschiedene Figuren-
sorten, die Gliederpuppen und jene etwas größere: Venus von Milo. Diese
Gruppe liesse sich in das fast quadatische Format bei Picasso einfügen. Die
dunkle Frau links vor dunklem Hintergrund, die beiden in der Mitte und
ebenso die rechts passen ungefähr. Die blaue Kugel kann als das Blau im
Original verstanden werden, das ungefähr den Goldenen Schnitt markiert...
Aber irgendwie funktioniert das nicht, ist zu sehr „Puppenstube“.



In anderer Weise stellt das Foto mit nur einer Frauenfigur das Gemälde: *Demoiselles* von Picasso nach. Die Weintrauben finden sich im Original auf dem kleinen Tisch in der Mitte, über das Blau sprach ich bereits. Als Stillleben scheint die Skizze im Rahmen meiner Arbeit akzeptabel zu sein. Im Sinne des Kubismus und anderer neuen Darstellungsformen der frühen Moderne ist ein Auseinandernehmen und neu Zusammensetzen des Dargestellten im Motiv eine neue Formensprache.





(Picasso)

Das rechte Bild mit einer zerbrochenen Venus von Milo ist ohne Anbindung an die Demoiselles zu sehen, ohne erkennbaren Inhalt auch, sondern eher als surrealistisches Motiv verstehbar, eine Skizze eben. Später werden die Teile noch andere Rollen einnehmen.



Das Beinhaus, ein Gemälde von Picasso von 1945, ist meine Vorlage für die nächste Fotografie, zu der nicht viel mehr zu sagen ist. Es erinnert an Max Beckmanns Gemälde: *Die Nacht* von 1918/ 19. Eine Gruppe von Menschen wurde/ wird ermordet. Zweimal Kriegsende – und heute der Beginn eines Eroberungskrieges durch Russland, war mein Hintergrund. Die glänzenden Blöcke sind verbrannte, zufällig gefundene Holzstücke.



oder: Hanau - neun Nazi-
Morde 2020

Mein nächstes Bild ist ebenfalls durch Picasso inspiriert: *Krieg in Korea*, der aber auf Arbeiten von Manet: *Die Erschießung Kaiser Maximilians*, und Goya zurückgreifen konnte: *Die Erschießung der Aufständischen*. Meine Darstellung versucht, den vor der Erschießung Stehenden so etwas wie Würde zu geben, deren Geste eine Kommunikation zwischen beiden Figuren zeigen soll. Die „Speere“ verweisen wieder auf das Archaische...



Erschießung einer unsterblichen Idee
[Picasso; Goya; Manet]

Aber nun: YVA heisst dieses Bild. Es entstand, nachdem ich die Arbeit der Fotografin aus Berlin kennenlernte, die in einem KZ ermordet wurde. Ihr Selbstbildnis wurde von ihr über eine Fotografie von Heinz Hajek-Halke montiert und wiederum von mir eingesetzt, es zeigt ihren fotografischen Standort neben der Modelfotografie, die sie von Berlin aus recht bekannt gemacht hatte (ihr Lehrling wurde später als Helmut Newton weltberühmt und führte sie ins deutsche in Bewusstsein zurück). Spontan erinnerte mich dieses Frauenschicksal an das meiner Mutter (s. u.).

Die „Blume“ steht für einen „Judenstern“, der hier daran erinnert, wie Juden – und andere Gruppen – ein Transport in ein neues Leben mit Gärten etc. versprochen wurde. Etwa im unterworfenen Serbien, in dessen Hauptstadt Belgrad meine Mutter als Sekretärin mitwirkte! (s. u.) Vor dem Stiel liegen die bekannten Puppen als Leichenhaufen in den Konzentrationslagern, wie sie Lee Miller u. a. fotografierten. Zuletzt steht hinter dem Stacheldraht noch ein Kinderherd jener Zeit aus Blech als Symbol für die Verbrennungsöfen in der industrialisierten Vernichtung.



Schrieb Frl. Henning die Todeslisten? Gaswagen, Belgrad 1942.

Der einmontierte „Gaswagen“ zeigt ein Original, in dem tausende Menschen durch (Auspuff-) Gase ermordet wurden. In meinem Stillleben deuten die zwei Räder auf den LKW, ein Stück Metall mit Löchern auf das Chassis als Symbol für den kastenähnlichen Kerker während des Sterbens, das Rohr für den Auspuff, der die Gase nach innen leitete, bis nur Leichen blieben (ob das getestet wurde, wie lang die Fahrt sein musste; mal reinschnuppern?). Der Trichter ist nur allgemein für Ermordungen an anderen Orten – Zyklon B –, auch als grafisches Element eingefügt. Im Prozess gegen Verantwortliche des SD /Sicherheitsdienst der SS) sagten die aus: „Der [Gas-] Wagen wurde jeweils auf dem Hof unserer Dienststelle gereinigt!“ Und: „Unter den deutschen Besatzern jedoch sprach sich der Massenmord rasch heum. Innerhalb des SD war es ein offenes Geheimnis [...], daß mit dem Wagen die Juden vergast wurden“ (Manoschek, Belgrad ist judenfrei, S. 181f) Sah meine Mutter beim Putzen zu?



Belgrad also, das Bild heißt:

1942 „Serbien ist judenfrei“, oder In Belgrad brennt die Venus von Milo

Nun komme ich zu einem ganz jungen Stillleben vom Juli 2025, das mit neuem Wissen über die Kriegsjahre meiner Mutter in Belgrad und dadurch mit meinem Leben zu tun hat. Auch damit, doch noch wieder etwas intensiver über zukünftiges Bildermachen nachzudenken; es geht um eine Zusammenfassung der inhaltlichen und technischen Schritte. Dazu ist etwas auszuholen, bevor ein weiteres Bild zu jener Zeit besprochen wird.

Bis ich gerade die Forschungsarbeit von Walter Manoschek: „Serbien ist judenfrei“ las, wusste ich durch das Buch von und die Kommunikation mit Beate Niemann („Mein guter Vater“) nur wenig über Belgrad als ein Zentrum des Massenmordens der Nazi-Deutschen. Bisher sah ich meine Mutter als Sekretärin des SD (Sicherheitsdienst der SS), aber in beiläufiger Position. Etwa durch ein – verlorenes – Bild von ihr und anderen jungen Frauen an einem Fenster (Wohnung, Büro?) mit davor hoch zu Ross meinen Vater/ Erzeuger im Amtsdeutsch und einen anderen Reiter, die freundlich und unbekümmert oder fröhlich miteinander plauderten. Nur weiß ich nicht, wann genau sie dort war, schon zur Zeit als die Morde geschahen? Das wollte ich auch gar nicht genau wissen, weshalb ich meine ersten Nachfragen vor einigen Jahren gleich wieder einstellte, zumal die Antworten von Behörden nur sehr langsam oder gar nicht kamen. Nur dass sie dort war, belegt wahrscheinlich ein Eintrag in einer Akte: „Frl. Henning, Sekretärin“. (Gespräch: Niemann) Ich weiß aber nichts von „Todeslisten“; sie sind im vorherigen Titel symbolisch genannt.

Belgrad wurde 1941 von der Deutschen Wehrmacht heftig bombardiert. Bis Ende 1942 gab es Massenerschießungen in Serbien, die – unter anderem – vom SD mit durchgeführt wurden, Anfang 1942 wurde ein ganzes KZ mit meist ca. 8.000 Frauen und Kindern mittels dieser sogenannten Gaswagen (s. o.) ermordet, vergraben, aber deren Leichen Ende 1942 „enterdet“, zur Spurenvernichtung wieder ausgegraben und verbrannt. Die Gefangenen wurden während der Fahrt mit Abgas ermordet.

Aber wann? Ich wurde Ende 1943 gezeugt, nicht in Belgrad, aber während eines Urlaubs: Es war auf dem Darß, unser Sohn heißt Lars, hörte ich dazu, wie zu einem unbeschwerten Ereignis. Da ich eine gewisse Zeit der Annäherung bei meinen Eltern selbst im Krieg für wahrscheinlich halte, lernten sie sich wohl bis Ende 1942 in Belgrad kennen. In dieser Zeit nichts von den Massenmorden, den Gaswagen und der „Enterdung“ gewusst, oder tatsächlich im Büro daran mitgearbeitet zu haben, scheint mir heute die unwahrscheinliche Variante zu sein.

Neben den Bildern zu YVA und dann dem „Gaswagen“ kam mir die Idee, mit einer: Venus von Milo, anstelle einer der Holzpuppen, ein Stillleben darzustellen: *1942 „Serbien ist judenfrei“, oder: In Belgrad brennt die Venus von Milo*. Die Venus aus dem Louvre ist ja die römische Kopie einer griechischen Skulptur, die armlos aufgefunden wurde. Im humanistischen Gymnasium, das das Bildungsbürgertum vor dem Nazi-Faschismus und danach zum Teil wieder prägte, sind Griechisch und Latein die Sprachen der großen europäischen Männer-Kultur, für die die Venus von Milo als ein bestimmendes Symbol stehen kann. Jene Kultur, die auf Grundlage der Antike die europäische Zivilisation wurde, wird von diesem Faschismus „verbrannt“, der Serbien „judenfrei“ mordete, ähnlich wie in Deutschland das „Kristall“ der Kleinbürgerlichkeit freiwillig zerbrochen wurde. (s. u.)



Den Weißen Rosen überall.

Dieser Titel gedenkt jener Gruppe „Weiße Rose“ im deutschen Faschismus und allen, die diesen jungen Menschen durch Taten in großer Gefahr folgen. Das Bild zeigt symbolisch die Tötung des engeren Kreises aus dem studentischen Milieu, wie Sophie Scholl und ihren Bruder Hans. So wie in anderen meiner Bilder Kinderspielzeug benutzt wurde, ist es hier ein Dosendeckel aus Blech als Guillotine; der Henker wurde später noch (von den USA) weiterbeschäftigt (ich zeige ihn und das Werkzeug in einem anderen Bild, das nicht publiziert ist). Die gelben Objekte erinnern wieder an die Opfergruppen, an den Judenstern ersatzweise für alle Ermordeten, der zerbrochene dumpf-braune Spiegel an die „Kristallnacht“ in Deutschland, in der die Nazis testeten, ob die Deutschen der Zerstörung des besten Hausrats, des Kristalls in der guten Stube, folgen würden – mit Begeisterung, wie der Soziologe Lars Clausen im Landtag Schleswig-Holstein analysiert hat! (Die Probe der Verrohung, Landtag SH, 9.11.88)



Dekonstruktion eines Maschinen-Monsters (Miller)

Lee Miller war Model und dann Modefotografin für die britische Vogue, und später in Frankreich eingebunden in den Kreis um Picasso bis Man Ray, bei dem sie intensiver Fotografieren im Sinne des Surrealismus kennenlernte. Sie wurde im Weltkrieg II zur Kriegsreporterin, die vor allem durch ihre Fotografien bald nach der Befreiung des KZ Buchenwald (16.4.45) und direkt bei der des KZ Dachau (30.4.) bekannt ist. Und durch ihr Selbstbildnis, das zusammen mit ihrem Kollegen, David E. Scherman (Life), von dem ein ähnliches Bild existiert, in Hitlers Badewanne gemacht wurde. Ich nenne es: *Lee Miller in Hitlers Badewanne, München 1945 oder Hommage à Die Fotografin* (Film zu LM).

Das originale Foto zeigt in Hitlers Haus in München das kleinbürgerliche Bad schlechthin, breit wie die Wanne lang, Kacheln, Waschbecken... Das Hitlerbild stellte wohl Lee Miller auf, die sich – mit Warmwasser – nach ihrer Arbeit in den befreiten Vernichtungslagern den tagealten Schmutz vom Körper wusch. Das Bad nahmen sie und David E. Schermann am Abend des 30.4. 45 auf (noch vor Kriegsende; Texte Wrocklage und Mailänder in: Lee Miller, Hatje Cantz).

Die Wanne in meinem Bild kommt aus jener Zeit (Märklin, 18 cm lang) und „musste“ – so schien mir – eine ganz andere Umgebung zeigen. Ein „retender Engel“ (die US-Armee mit anderen) ist durch die Venus von Milo (bzw. deren Bruchstück) gut zu symbolisieren. Eine besondere Hintergrund-Platte (Edelstahl, gebürstet) mit einem Blaufilter aufzunehmen, kommt hinzu. Die Szene ist durch einen hölzernen Bad-Vorleger „geerdet“ (der mir mit der Wanne geliefert wurde; real ein Teppich mit den dreckigen Stiefeln von L.M.). Der faschistische Krieg ist: Aus!



Und ein Letztes:

Blick zurück zum Todeszaun im belarussischen Grenzwald oder Sainab gewinnt ihr neues Leben (taz 4.8.25) .

Sainab gelingt als sehr junge Frau die Flucht aus dem patriarchalen und faschistoiden Somalia nach Belarus – erst ein einzelner Soldat öffnet den Zaun. Mit 18 Jahren und neuem Pass fährt sie aus Deutschland zurück nach Polen, um aus dieser Sicht auf ihre Freiheit zurückzublicken.



