An abstract painting of a bear's face, rendered in a textured, expressive style. The bear's face is the central focus, with its eye and nose visible. The colors are a mix of earthy tones like brown, tan, and grey, contrasted with vibrant blues and oranges. The brushstrokes are thick and visible, giving the painting a sense of movement and depth. The background is a mix of light and dark areas, suggesting a natural setting.

# ALEX BÄR

Paradies  
und Wirklichkeit

Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen

2009

ALEX BÄR



**ALEX BÄR**

**PARADIES  
UND WIRKLICHKEIT**

Malerei und Grafik

Herausgegeben  
von Klaus Kinner

mit Texten von  
Samuel Vitali  
Annika Michalski  
und einem Vorwort  
von Peter H. Feist

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung  
von Herrn Thomas Strobel und dem Herausgeber

# INHALT

## TEXTBEITRÄGE

Klaus Kinner  
Zum Geleit / 7

Peter H. Feist  
Wirksamkeit durch Widersprüche / 11

Samuel Vitali  
Engagement und Balance –  
zur Malerei von Alex Bär / 27

Annika Michalski  
Leitmotive und Denkmodelle.  
Bildbesprechungen:  
Modell mit Maler / 56  
Mit blauem Kissen / 58  
Im Atelier / 60  
Kleiner Paradiesgarten, nach Rousseau / 62  
Großer Weltzirkus / 64

Alex Bär  
Vorschlag zur Neugestaltung  
der Flamme in Halle (Saale) / 97

Biografie / 103

Autoren / 104

## TAFELN

Politik und andere Heimsuchungen 13–15/77–90/94  
Akte, Paare und die Liebe 20, 21/45–53/72–76/91, 92  
Landschaften und (Paradies)gärten 22–26  
Stilleben 16–19  
Interieure 10/93  
Stadtlandschaften 54, 55/95  
Zeichnungen und Lithografien 9/66–71



AUSSTELLUNGSImpRESSIONEN  
*in der Harkortstraße 10/Leipzig*  
*(Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen)*

## ZUM GELEIT

Alex Bär legt mit diesem Band eine erste umfassende Schau seines Werkes vor. Die Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen, die sein Werk seit 1998 begleitet und in mehreren Ausstellungen vorgestellt hat, konnte das Reifen seiner Kunst verfolgen. Seit seiner Diplomverteidigung 2002 an der Hochschule für Grafik und Buchkunst, die in den Räumen der Stiftung stattfand, hat sein Werk an Reife und Tiefe gewonnen.

Unsere Stiftung verstand sich seit ihrer Gründung 1991 als Ort der Förderung von emanzipatorischem Gedankengut in Wissenschaft und Kunst. Dies war der Gründungsimpetus der Stiftung.

Als Stipendiat der Rosa-Luxemburg-Stiftung konnte Alex Bär nach seinem postgradualen Studium bei Prof. Otto Möhwald an der Burg Giebichenstein in Halle sein Profil ausprägen. Sein Œuvre hat in den zurückliegenden Jahren in imponierender Weise an Tiefe und Vielfalt gewonnen.

Die Namenspatronin unserer Stiftung schrieb 1916 an eine Freundin: »... sieh, dass Du Mensch bleibst: Mensch sein ist vor allem die Hauptsache. Und das heißt: fest und klar und heiter sein, ja, heiter trotz alledem und alledem, denn das Heulen ist Geschäft der Schwäche. Mensch sein, heißt sein ganzes Leben ›auf des Schicksals große Waage‹ freudig hinwerfen, wenn's sein muß, sich zugleich aber an jedem hellen Tag und jeder schönen Wolke freuen, ach, ich weiß keine Rezepte zu schreiben, wie man Mensch sein soll, ich weiß nur, wie man's ist, ... Die Welt ist so schön bei allem Graus ...«

›Paradies und Wirklichkeit‹, die Gemälde und Grafiken von Alex Bär, atmen viel von diesem Geist Rosa Luxemburgs.

*Der Herausgeber*





AM ABEND  
Zeichnung (Kohle) auf Papier  
84 x 60 cm  
2005



O. T. (GEBURTSTAGSBILD)  
*Mischtechnik auf Leinwand*  
75 x 55 cm  
2005-2006

# WIRKSAM DURCH WIDERSPRÜCHE

Der Sohn eines schweizerischen Künstlerpares begann früh zu malen, erlernte ein Handwerk, arbeitete nach entsprechender Ausbildung als Grafik-Designer, entschied sich aber mit 29 Jahren endgültig für die Malerei, genauer: für figürliche, gegenständliche Malkunst, nicht für bloße Objekte oder Installationen. Auch in Zürich wusste er, dass Leipzig ein guter Ort ist, das zu erlernen. »Das ist doch in der DDR«, meinte jemand erschrocken. Das stimmte freilich 1997 nicht mehr, aber es gab weiter die »Leipziger Schule«, die mit ihren Auffassungen von Realismus schon lange auch international Aufsehen erregt hatte. Auch in der Hochschule Burg Giebichenstein in Halle, wo der Sechsenddreißigjährige noch ein Aufbaustudium anschloss, konnte er beispielsweise von Otto Möhwald Anregungen zu einer besonderen Sicht sowohl auf Figuren, als auch auf das Kubengefüge enger Altstadtstraßen bekommen.

Alex Bär bringt seine eigene Note in jene figurative Malerei ein, die in den letzten Jahren zunehmend Boden in der internationalen Kunstszene gewinnt. Ihm geht es darum, unbedingt etwas über menschliches Dasein und Empfinden in den gegenwärtigen Weltzuständen mitzuteilen. Damit seine Mitteilung eindringlich wird, arbeitet er unablässig an den besten formalen Voraussetzungen dafür.

Bildende Kunst hat es heute sehr schwer, sich gegen die zahlenmäßige Übermacht anderer, auch bewegter Bilder, zeichenhafter Piktogramme und die starken Formen von Gebäuden und technischen Produkten zu behaupten. Sie hat eigentlich nur dann eine Chance, wahrgenommen und wirksam zu werden, wenn sie mit

inneren Widersprüchen auftritt und sichtbar zu machen sucht, was ohne sie unentdeckt bliebe oder absichtlich vertuscht wird.

Bär agitiert nicht plakativ, aber die Weltlage beunruhigt ihn. Er malt vorzugsweise das Alltägliche und die Lust der Sexualität und bekräftigt das als wertvoll, aber er bringt immer etwas Bedrohliches in die Szene ein. Seine Figuren sind füllig und schwer geformt, stehen auf kräftigen Beinen, aber ein skizzenhaft wirkender, lockerer Farbauftrag kann sie schwebend erscheinen lassen. Große, geschlossene Farbflächen und unruhig gezeichnete Linien begegnen einander. Figuren drängen aus einem Dunkel, das entweder schützend oder aber beklemmend ist, nach vorn ins Helle. Aber dieses ist kalt. Die Bedeutung des Erkennbaren und Erzählten bleibt meistens beunruhigend rätselhaft.

Manchmal verrät ein Bildtitel etwas von einem Erschrecken und einer Empörung Bärs durch konkretes Weltgeschehen: *Genua oder anderswo*. Die Betrachter müssen allerdings aus der Zeitung oder dem Fernsehen wissen, dass sich in Genua brutale Staatsgewalt gegen Bürger richtete, die gegen Globalisierung als eine Ausbeutung demonstrierten. Auch früher musste man die biblischen oder mythologischen Erzählungen kennen, um Bilder richtig zu verstehen. Entscheidend ist, dass deren Komposition, die Gesten der Figuren, der eigene Ausdruck der Formen und Farben eine Bewertung des Dargestellten, die der Künstler vornimmt, erleben lassen.

Aber das Urteil – richtig oder falsch, gut oder böse – muss fast immer fragwürdig, relativ offen bleiben. In

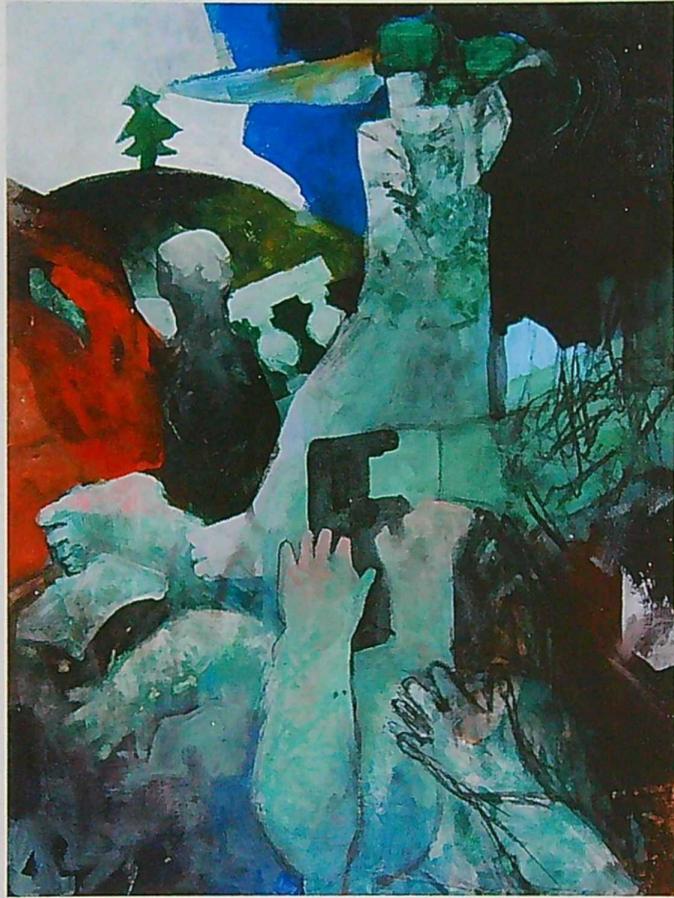
der Realität, außerhalb der Kunst gilt das genau so. Auch ein Künstler ist nicht allwissend. Das Kunstwerk kann – und soll – uns nur anstacheln, mit dem Fragen nicht aufzuhören.

Wie jeder aufrichtige Künstler achtet Bär Meister, die vor ihm die Kunst voranbrachten. Wenn er Edouard Manets *Frühstück im Freien* anklingen lässt, oder andere traditionelle Motive wiederkehren lässt, unterstreicht er auch, dass unsere Zeit nicht leichtfertig preisgeben sollte, was einst wertvoll war. Dazu muss aber das Alte neu bearbeitet werden.

Bär strebt auch danach, nicht nur mit Gemälden, die an einer Wand und zeitweise in Ausstellungen hängen, zu wirken, sondern mit Arbeiten, die im öffentlichen Stadtraum ständig präsent sind. Er unterbreitete einen Vorschlag, das Fahnenmonument von Siegbert Fliegel in Halle, das 1967 vom Sieg des Sozialismus künden sollte, zu erhalten und die Aussage durch eine figürliche Bemalung der kühn geschwungenen Form deutlicher zu machen und zu kommentieren. Auch wenn dies so nicht realisiert wird, bleibt der Einsatz des Schweizers für ein Erbe der Linken in Halle viel erfreulicher, als jede heute allzu oft anzutreffende, hasserfüllte Bilderstürmerei.



GENUA ODER ANDERSWO  
*Mischtechnik auf Leinwand*  
180 x 230 cm  
2004



STUDIE ZU „ÜBERFALL AUF L.“

*Mischtechnik auf Hartfaser*

*51 x 38cm*

*2006*

*Privatbesitz*



ÜBERFALL AUF L.  
*Mischtechnik auf Leinwand*  
190 x 220 cm  
2006-2007



*links*  
TISCH MIT FRÜCHTESCHALE I  
*Mischtechnik auf Leinwand*  
24 x 18 cm  
2006  
*Privatbesitz*

*rechts*  
TISCH MIT FRÜCHTESCHALE II  
*Mischtechnik auf Leinwand*  
24 x 18 cm  
2006  
*Privatbesitz*



STILLEBEN MIT ORANGEN

*Mischtechnik auf Leinwand*

60 x 75 cm

2004–2005



STILLEBEN MIT KÜRBIS

*Mischtechnik auf Leinwand*

55 x 60 cm

2004–2005



SIZILIEN III  
*Mischtechnik auf Leinwand*  
46 x 60 cm  
2004–2005



IM FREIEN, FAMILIE  
*Mischtechnik auf Hartfaser*  
35 x 51 cm  
2007

STUDIE ZU »IM FREIEN«  
*Zeichnung (Kohle) auf Papier*  
56 x 51 cm  
2006



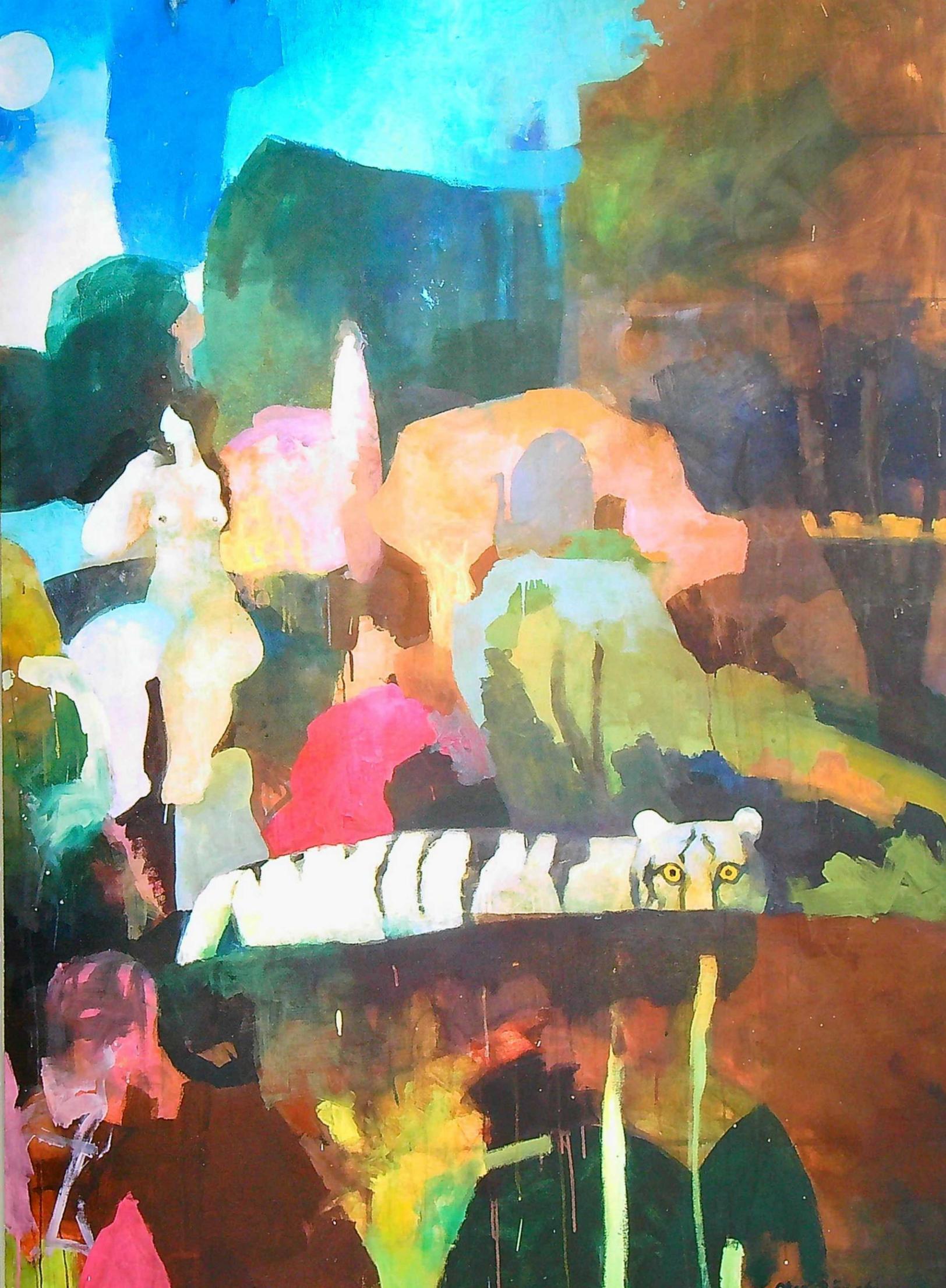
IM FREIEN, NACH MANET  
*Mischtechnik auf Leinwand*  
190 x 180 cm  
2006-2007



MIT SCHWARZER KATZE  
*Mischtechnik auf Leinwand*  
80 x 75 cm  
2008

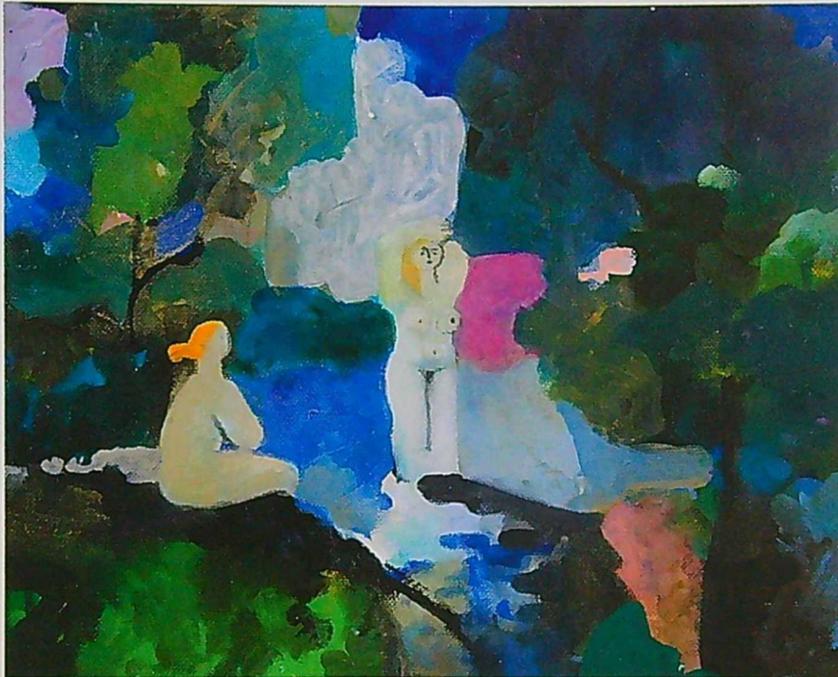
PARADIESGARTEN NACH ROUSSEAU  
*Mischtechnik auf Leinwand*  
190 x 230 cm  
2006







IM PARK  
*Mischtechnik auf Leinwand*  
120 x 150 cm  
2006  
*Privatbesitz*



BADENDE  
*Öl auf Leinwand*  
24 x 30 cm  
2008  
*Privatbesitz*

# ENGAGEMENT UND BALANCE – ZUR MALEREI VON ALEX BÄR

**E**in Stichwort, das immer wieder fällt, wenn man mit Alex Bär über seine Kunst spricht, ist Engagement: Als Maler möchte er das, was ihn auch im Leben beschäftigt, in seinen Bildern zum Ausdruck bringen. Dazu zählen nicht nur gesellschaftliche und politische Probleme, sondern genauso das Private und Alltägliche: von der Fruchtschale auf dem Küchentisch bis zu den zwischenmenschlichen Beziehungen – Liebe und Intimität wie Konflikte und Trennung. Damit verknüpft ist für Bär der Begriff des Realismus, der leicht missverstanden werden kann. Mit Realismus meint er nicht einen bestimmten Stil, eine Art, die Wirklichkeit wiederzugeben, sondern die Übersetzung seiner Erfahrungen aus dem realen Leben in die Kunst. Eine in diesem Sinne engagierte Malerei ist für Bär aber auch eine emotionale Malerei, die sich nicht auf die distanzierte Schilderung der Oberfläche beschränkt; und damit verbindet er eine Kritik an manchen Positionen der aktuellen Kunstszene, bei denen er das persönliche Engagement vermisst.

Die Realität liefert jedoch nur den Anstoß, das Thema; das Bild selber unterliegt alleine den Gesetzen der Kunst. Wo es nötig erscheint, werden deshalb die Formen den Erfordernissen des Bildganzen angepasst, das Figürliche verzerrt, verwischt oder ganz ausgelöscht. Dies führt zu jener vexierbildhaften Qualität von Bärs Malerei, die einen wesentlichen Teil ihrer Faszination ausmacht: Die Grenze zwischen dem Figürlichen und dem Ungegenständlichen ist für den Betrachter oft schwer abzuschätzen, was einerseits Raum für Spekulation und Imagination lässt, andererseits aber auch einlädt, jede Farbfläche, jeden Pinselstrich über die formgebende Funktion hinaus als reine Malerei zu genießen.

## VON ZÜRICH NACH LEIPZIG – VON DER NEUEN SACHLICHKEIT ZUR GESTISCHEN EXPRESSION

**A**ls Sohn einer Keramikkünstlerin und eines Malers ist Alex Bär mit der Kunst aufgewachsen; das Gestalterische spielte immer eine zentrale Rolle in seinem Leben. Doch erst 1996, mit 29 Jahren, gibt er seinen Brotberuf als Graphiker auf, um sich ganz der Malerei zu widmen, die er zuvor nur nebenher betrieben hatte. An der Schule für Gestaltung in Basel sucht Bär in der Klasse für freie Malerei bei Werner Mutzenbecher seinen eigenen Weg, wobei er zunächst einen illustrativen, detailgenauen Naturalismus entwickelt, der an die Neue Sachlichkeit und die Pop Art anknüpft. Wichtig ist ihm von Anfang an die kritische Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Realität: *Drinnen und draußen* (Abb. 1), ein Bild aus dieser Zeit, vereinigt den Blick in ein gespenstisch weites Sitzungszimmer – man denkt an den Verwaltungsrat einer Zürcher Großbank oder eines Basler Chemiekonzerns – mit einer Straßenszene, die von Passanten bevölkert ist; das ›Drinnen‹, die Schaltzentrale des Kapitals, wird mit dem ›Draußen‹, dem Leben der normalen Menschen konfrontiert, das von den in jenen Sitzungszimmern gefällten Entscheiden stark konditioniert wird. Im Vordergrund hat sich der Künstler als Beobachter mit nachdenklicher Miene selbst porträtiert, während uns hinter der Wand gleich links davon ein wenig sympathischer Kampfhund grimmig anblickt und so eine beunruhigende, leicht surreale Note ins Bild bringt.

Das Studium in Basel befriedigt Bär jedoch nicht, zu sehr fühlt er sich dort mit seinem Beharren auf der figür-

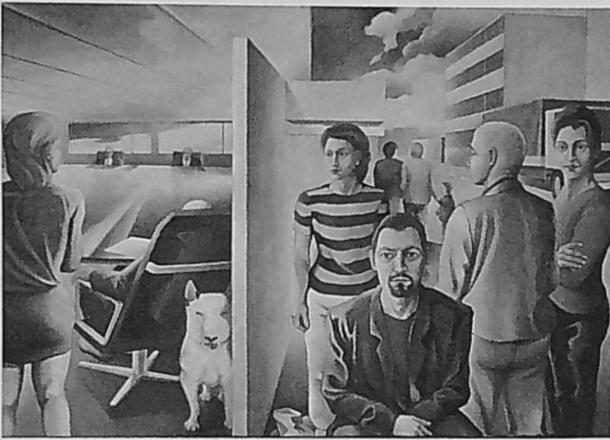


Abb. 1

DRINNEN UND DRAUSSEN

120 x 170 cm

1996–1997

lichen Malerei isoliert. So reift der Entschluss, nach Leipzig zu gehen, in die Hochburg der realistischen Malschule der ehemaligen DDR, wo er hofft, sich auf seinem künstlerischen Weg nicht immer rechtfertigen zu müssen. In der Klasse von Arno Rink entwickelt Bär zunächst seinen neo-neusachlichen Stil weiter. Dazu eignet er sich die alte Technik der Eitemperamalerei an, die in der Renaissance von der Ölmalerei verdrängt und erst in den zwanziger Jahren von den Künstlern der Neuen Sachlichkeit wiederbelebt worden war. Es entstehen Porträts, Straßenszenen und Landschaften, in denen sich seine persönliche Handschrift deutlicher ausprägt (Abb. 2, 3). Sie zeichnen sich nicht nur durch eine verfeinerte Malweise, sondern auch durch eine eigentümliche Atmosphäre des Fremden, Unwirklichen aus, die manchmal fast surreale Züge annimmt. Stilistisch ist dabei weniger der Einfluss seines Lehrers

Rink als vielmehr die Nähe zu einem anderen Leipziger, nämlich Wolfgang Mattheuer zu spüren, insbesondere zu dessen Arbeiten aus den sechziger und frühen siebziger Jahren.

Als Beispiel für Bärs frühes Schaffen in Leipzig sei das Gemälde *Warten* von 1998 (Abb. 4) herausgegriffen. Es zeigt eine Gruppe von Personen – im Vordergrund eine Frau mit ihrem Jungen, dahinter einen zeitungslesenden Mann und einen Hund –, die an einer schnurgeraden Landstraße in der Weite der sächsischen Ebene auf den Bus warten. Im Vergleich zu *Drinnen und draußen* ist die Anspielung auf den sozialpolitischen Kontext subtiler: Erst auf den zweiten Blick ist der hinter der Bushaltestelle abgestellte rote Traktor zu erkennen, dessen Aufschrift HR...TT zu ›Fortschritt‹ zu ergänzen ist: Zunächst einfach der Name einer Traktormarke aus der DDR-Zeit, erscheint das Wort in seiner verstümmelten Form zugleich als Hinweis auf das Scheitern der sozialistischen Utopie. Das fatalistische Warten der Menschen auf den Bus kann so als Metapher für den Zustand einer Gesellschaft gelesen werden, der mit der Befreiung vom totalitären System auch die Gewissheit einer leuchtenden Zukunft abhanden gekommen ist. Während sich die Straße am Horizont bezeichnenderweise im Nichts verliert, stellen die genau in der Bildmitte – und unmittelbar vor dem ausrangierten Traktor – platzierten verschränkten Hände von Mutter und Kind ein Symbol der Hoffnung dar. Auf der formalen Ebene verstärkt sich aber jene surreale Verunsicherung, die in *Drinnen und draußen* eher vom Motivischen ausging. Von den sich in bizarren Formen und Farben auftürmenden Wolken über die ineinanderfließenden Schattenflächen des Jungen und des Baumes



Abb. 2  
WEITE LANDSCHAFT  
80 x 75 cm  
1997

am rechten Bildrand bis zur farblichen Verschmelzung von Hund und Traktorrad: Überall scheinen die naturalistische Oberfläche und die klare, objektive Bildsprache wie von einer unterirdischen Spannung ergriffen und in Frage gestellt.

Diese Tendenzen sind vielleicht symptomatisch für die Verunsicherung, die dem stilistischen Bruch vorausgeht. Tatsächlich muss sich Alex Bär bald eingestehen, dass der unterkühlte, distanzierte Blick auf die Welt, den der neusachliche Stil mit sich bringt, seinem künstlerischen Naturell nicht entspricht. Es folgt in den Jahren 1998/99 eine Phase des Experimentierens, in der Bär sichtlich seinen Weg sucht. Zum einen bricht er mit der glatten Oberfläche und der geschlossenen Form, indem er die Flächen durch einen nervösen, fleckigen Pinselstrich belebt; zum anderen nimmt er, um eine einheitlichere Bildwirkung zu erreichen, die Farbigkeit teilweise fast bis zur Monochromie zurück. Ebenso verabschiedet sich Bär von der naturalistischen Dar-

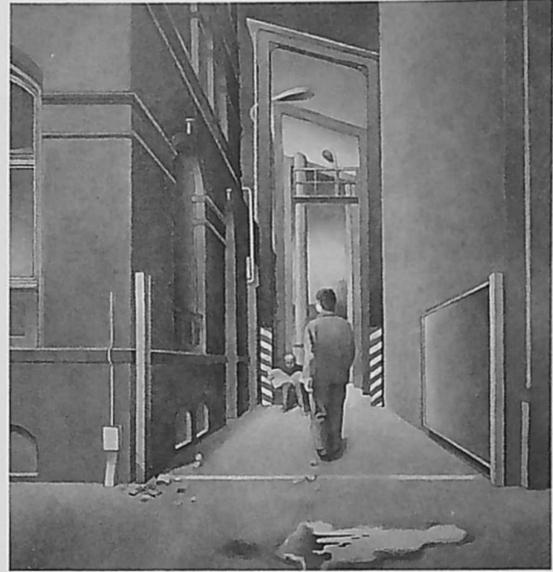


Abb. 3  
EINFAHRT  
80 x 75 cm  
1997

stellung des Menschen, indem er die Figuren zu stilisieren und ihre Körperproportionen zu verändern beginnt. Vermehrt fließt Persönliches in seine Bilder ein, so die Auseinandersetzung mit einer Krankheit im Bild *Ohne Titel*, in dessen Zentrum ein nachdenklicher junger Mann vor einem Krankenhausbett sitzt (Abb. 5). Ausdruck des Suchens ist zweifellos auch das Anknüpfen bei künstlerischen Vorbildern, etwa bei Picasso, der neben Renato Guttuso zum wichtigsten Leitstern für Bärns Schaffen avanciert: Die *Studentin macht Pause* von 1999 (Abb. 6) lässt mit ihren massiven, skulpturalen Formen ebenso wie in der farblichen Ausgestaltung an die Frauenbilder aus Picassos klassizistischer Periode denken. Entsprechend seinem Wunsch, die Distanz zum Bildthema aufzugeben, rückt Bär die Figur ganz an die Bildebene heran, so dass sie mit ihrer physischen Präsenz fast den Rahmen sprengt. Dieser massige Figurentyp, in dessen breiten Fesseln und klobigen Füßen gleichsam seine Erdverbundenheit



Abb. 4  
 WARTEN  
 140 x 110 cm  
 1998

zum Ausdruck zu kommen scheint, bleibt von nun an charakteristisch für Bär's Schaffen. Er verbindet sich aber bald mit einer zunehmend expressiven, gestischen Malweise, durch die die geschlossene Form weiter aufgelöst wird. Im Vergleich zur *Studentin macht Pause* zeigt das im gleichen Jahr begonnene, aber erst 2002 fertiggestellte *Große Paar* (Abb. 7) eine freiere Pinselführung und eine stärkere Einbindung der Figuren in die Bildfläche, auch wenn ihre plastische Wirkung noch weitgehend intakt ist. Vor allem die Umgebung des Liebespaars ist offener gehalten, weist teilweise skiz-

zenhafte und amorphe Partien auf. Da und dort lässt Bär herablaufende Farbspuren und -spritzer stehen und zieht mit energischem Strich Konturen nach.

In weiteren Fassungen desselben Themas *Liebespaar*, 1998–2002, Taf. S.45; *Paar I [mit Orange]*, 2000–2001, (Abb. 10) ist die Plastizität der Figuren zurückgenommen, ihre formale Integrität bleibt aber erhalten. In anderen Bildern aus diesen Jahren treibt Bär die Auflösung des Gegenständlichen dagegen sehr viel weiter. *Kollateralschaden II* (1999–2000, Abb. 9) ist geprägt durch eine skizzenhafte Ausführung mit breiten Pinselstrichen und kalkuliertem *non finito*-Effekt. Die beiden Figuren befinden sich in einem nur minimal definierten Bildraum, der ungefähr hälftig in einen schwarzblauen Himmel und eine wüste Landschaft geteilt ist; ein keilförmiges Objekt im Vordergrund stellt die einzige Ausstattung der Szenerie dar, ist aber gegenständlich kaum zu deuten und wohl eher als abstraktes Bildzeichen für Bedrohung und Zerstörung zu lesen. Die kniende Frau links, die (an)klagend einen abgetrennten Unterschenkel in die Höhe hebt, weist im Bereich von Becken und rechtem Bein heftig hingekritzelt Strichlagen auf; ihr erhobener Arm ist in lasierender heller Farbe gemalt, so dass er im Begriff scheint, sich im blauen Hintergrund aufzulösen. Der am Boden liegende Verwundete oder Tote, zu dessen Beinstümpfen der abgehackte Körperteil offensichtlich gehörte, verschmilzt farblich mit dem hellen Grund; heftige Pinselstriche und Farbspritzer in der Nähe des Kopfes unterstreichen den Eindruck von erlittener Gewalt und lassen an einen zerschmetterten Schädel denken.

In *Auseinanderbrechen* (1999–2003; Abb. 8) wird der Bildraum, in dem wiederum zwei Figuren – Mann und



Abb. 5  
OHNE TITEL  
90 x 100 cm  
1998



Abb. 6  
STUDENTIN MACHT PAUSE  
100 x 150 cm  
1999

Frau – agieren, fast gänzlich zum abstrakten Farbraum; einzig die beiden würfelförmigen Elemente – das eine dient dem Mann als Sitzplatz, das andere ist nur mit Konturlinien umrissen – geben eine Andeutung von illusionistischem Tiefenraum. Die Figuren sind zwar plastischer ausgearbeitet als in *Kollateralschaden*, ihre körperliche Geschlossenheit wird aber durch die parzellierende Farbgebung unterminiert, die die Gestalten in einzelne Felder zerlegt. So ist die sich abwendende Frau vor allem auf der rechten Seite farblich der Umgebung angepasst und in diese eingebunden; die nur formal motivierte grünblaue Tönung des linken Fußes geht nahtlos in die Bodenfläche über, einzig eine schwarze Konturlinie definiert die Grenze. Die Figur wird zusätzlich durch einen mehrfach gebrochenen schwarzen Balken zerschnitten, der wiederum nicht gegenständlich begründet scheint, sondern das Motiv des Bruches gleichsam als Bildzeichen visualisiert. Bei der männlichen Gestalt sind es vor allem der Kopf und das linke Bein, die sich durch ihre dunkelgraue Färbung vom übrigen Körper abheben und mit dem Grund ver-

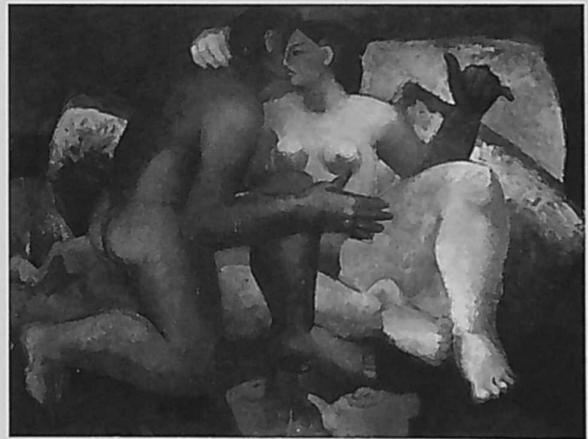


Abb. 7  
GROSSES PAAR  
150 x 200 cm  
1999–2002

mischen. Von links oben schiebt sich die blaue Fläche wie ein Nebel über die Figur und teilt sie in zwei Hälften. Die Gegenüberstellung von *Auseinanderbrechen* mit Arno Rinks Bild *Lot und Töchter* (Abb. 11) verdeut-



Abb. 8

AUSEINANDERBRECHEN

170 x 180 cm

1999–2003

licht, was Bär bei der Entwicklung seines neuen Stils von seinem Lehrer lernen konnte, der in den achtziger Jahren einen vergleichbaren Wandel zu einer expressiveren Bildsprache vollzogen hatte: Auch in Rinks Gemälde bewegen sich die Figuren in einem undefinierten Farbraum und verschmelzen teilweise – so die Beine der knienden Frau – mit dem grauen Grund; zudem schiebt sich ein ganz ähnlicher ungegenständlicher Zacken von unten her ins Bild und überschneidet die Figuren.

Diese Beispiele veranschaulichen, wie Bär rein maleische Mittel zur Verdeutlichung des Inhaltlichen einsetzt; so korrelieren der skizzenhafte, oft aggressive Pinselduktus und die Auflösung der körperlichen Integrität, ja des Gegenständlichen mit den Themen

Zerstörung und Auseinanderbrechen. Dieser expressive Stil sollte aber rasch kennzeichnend für sein gesamtes Schaffen werden.

FIGUR UND BILDFLÄCHE

Als Alex Bär 2003 für ein Aufbaustudium an die Hochschule für Kunst und Design Halle wechselte, hat er seine persönliche Bildsprache bereits gefunden. Was folgt, ist eine graduelle Evolution und Verfeinerung der Mittel. Dass die Stilbildung sich nicht von leichter Hand vollzogen hatte, deutet die lange Entstehungszeit – oft zwei und mehr Jahre – vieler der zwischen 1999 und 2003 entstandenen Bilder an. Die

danach erworbene Sicherheit äußert sich auch in der wachsenden künstlerischen Produktivität.

Die Weiterentwicklung von Bär's Malerei lässt sich exemplarisch am Beispiel des Liebespaar-Themas veranschaulichen. Im Vergleich zum nur zwei Jahre zuvor vollendeten *Großen Paar* (Abb. 7) zeigt *Indische Miniatur* von 2004 (Taf. S.73) zwar eine ganz ähnliche Bildanlage, die beiden Liebenden sind jedoch durch die malerische Behandlung stärker in die Bildfläche integriert: Anders als im früheren Bild ist das Helldunkel der Körper nicht durch die Beleuchtungssituation motiviert, und ihre plastische Wirkung wird durch die fleckige, fragmentierende Farbgebung stark gemindert. Der ganz in dunklen, grünbraunen Tönen gehaltene Kopf des Mannes vermischt sich optisch mit dem Haar der Frau; seine Hand ist von mehreren Konturlinien umspielt, welche Bewegung suggerieren. Das rechte Knie der Frau ist durch eine Linie, die die Kontur der linken Wade fortsetzt, vom übrigen Bein abgetrennt und bildet mit dem linken Fuß eine geschlossene Farbfläche, die den Umriss aber nicht ganz ausfüllt und die Zehen leer lässt. Im Vergleich zum *Großen Paar* sind die Gesichtszüge der Frau wie verwischt. Tatsächlich ist die Gestaltung des Gesichts, das nicht zuviel Aufmerksamkeit auf sich ziehen darf, immer ein besonders heikler Moment der Bildfindung, wie Bär bestätigt. *Indische Miniatur* kann also gewissermaßen als Revision des älteren Bildes gelesen werden: Es geht dem Künstler darum, die Dominanz des Figürlichen, d. h. der tiefenräumlichen und plastischen Illusion, über das abstrakte Spiel der Formen auf der Bildfläche zu brechen und die beiden Aspekte – den figürlichen und den dekorativen – in ein Gleichgewicht zu bringen. Oder,



Abb. 9

KOLLATERALSCHADEN II

150 x 200 cm

1999–2000

Privatbesitz



Abb. 10

PAAR I (MIT ORANGE)

110 x 130 cm

2000–2001

wie der Künstler es selber formuliert: »Wichtig ist, dass das Bild als Fläche funktioniert.« Die zunehmend souveränere Integration von figürlichem Bildgegenstand und abstrakter Flächenordnung illustriert das zwei Jahre später entstandene Gemälde *Adam und Eva* (Taf. S. 75): Der dunkle Körper des Mannes ist durch die hellen Lecken auf Oberarm und Oberschenkel, die mit dem Schwamm nach unten weitergezogen sind und mit dem weißen Körper der Frau korrespondieren, in die Bildfläche eingebunden. Arme und Kopf Evas sind mittels dunklerer Tönung vom übrigen Körper abgetrennt und gehen teilweise durch graduelle Abstufung fast unmerklich in den Hintergrund über. Anderswo treffen die Flächen mit harten, stark bildwirksamen Konturen aufeinander, etwa beim durchgezogenen Umriss von Hüfte und Bein der Frau. Farblich werden die Grisaille- und Erdtöne durch die über Kreuz angeordneten Akzente des Komplementärpaares Blau und Orange belebt. Bär kann es sich nun sogar leisten, das in Schatten getauchte Gesicht Evas und selbst das gemusterte Sitzkissen unter dem Gesäß Adams detailliert auszuarbeiten, ohne die Geschlossenheit des Bildes zu gefährden.

Oft sind es Kleidungsstücke, mit deren Hilfe Bär die Figuren aufbricht und in die Flächenordnung eingliedert. Die Strümpfe, die auffällig oft in den Frauenakten erscheinen, dienen nicht zuletzt auch diesem Zweck. Die Beine der Liegenden im Bild *Mit schwarzen Früchten* (Taf. S. 50) sind beispielsweise durch die dunklen Strümpfe buchstäblich abgeschnitten und mit dem Hintergrund verbunden, während sich umgekehrt die helle Färbung des nackten Körpers unterhalb des Gesäßes nahtlos fortsetzt.



Abb. 11  
 ARNO RINK, LOT UND TÖCHTER  
 92 x 73 cm  
 1991  
 Privatbesitz



Abb. 12  
 ROSAROTE WAND  
 75 x 80 cm  
 2004

So löst sich in Bärs Bildern die Kongruenz von Gegenstand und Farbe: Figurenzeichnung und Farbfüllung sind nicht mehr deckungsgleich, und umgekehrt verbinden identische Töne ganz unterschiedliche Objekte. Diese Möglichkeiten waren bereits in den verfließenden Schattenflächen und der farblichen Angleichung der Bildmotive in *Warten* angelegt; doch erst mit der Entfaltung des expressiven Stils kann Bär sie voll ausschöpfen.

Kennzeichnend für die Entwicklung nach der Jahrtausendwende ist auch die Rückkehr der Farbigkeit, die sich schon in Werken wie *Auseinanderbrechen* oder *Der Betrachter* (Taf. S. 87) mit kräftigen Blau- und Rottönen angekündigt hatte. In den letzten Jahren ist Bärs Palette immer reicher und differenzierter geworden. Zwar sind seine Bilder weiterhin von erdigem Braun, fahlem Grün und Grau dominiert; in diesem Kontext entfalten aber die bunten Akzente eine um so größere Wirkung. Dabei kommt dem Künstler sein stупendes Farbgefühl entgegen, das in kräftigen Komplementärkontrasten ebenso wie in den zarten Zwischentönen zum Tragen kommt.

Der malerische Reichtum von Bärs Bildern verdankt sich aber auch ihrer Materialität. Seit 1999 kombiniert der Künstler die Eitempera- mit der Ölmalerei zu einer komplexen Mischtechnik, die eine breite Palette von unterschiedlichen Wirkungen bietet: Während die (matt trocknende) Tempera das Arbeiten in lasierenden Schichten ermöglicht – wobei der gestische Duktus eine sehr unorthodoxe Handhabung dieses Mediums darstellt, das in der Vergangenheit meist für eine glatte Feinmalerei verwendet wurde –, bevorzugt Bär für den pastosen, deckenden Auftrag die Ölfarbe mit ihrem

samtene Glanz. Durch die Kombination beider Techniken entsteht eine hoch differenzierte Oberfläche, in der noch der kleinste Bildausschnitt durch seine malerischen Qualitäten zu faszinieren vermag. Manchmal verwendet Bär zudem auch in der obersten Malschicht zeichnerische Materialien wie Kohle oder Kreide, nicht nur, um Konturen hervorzuheben, sondern ebenso um ganz bestimmte Effekte zu erzielen. So ist in *Rosarote Wand* (2004, Abb. 12) die linke Hand des Modells, die den emporgezogenen Unterschenkel umfasst, einzig mit weisser Kreide umrissen; der skizzenhafte Strich suggeriert die Vorstellung einer flüchtigen Bewegung.

Ein charakteristisches Merkmal von Bärs Malerei sind die bereits erwähnten Spuren herablaufender Farbe. Diese sind nicht nur ein autoreferentieller Verweis auf die Malerei selbst, sondern auch ein Mittel, das Primat der Fläche wiederherzustellen: Sie erinnern daran, dass ein Bild, gemäß der berühmten Forderung von Maurice Denis, »zuallererst eine plane Fläche ist, die in einer bestimmten Ordnung mit Farben bedeckt ist.«<sup>1</sup> Besonders effektiv sind die Farbverläufe im Atelierbild *Die weiße Leinwand* (Taf. S. 93) in Szene gesetzt: Vom oberen Rand der ansonsten leeren Leinwand, die in ihrer bildparallelen Stellung den Fokus der Komposition darstellt, laufen Farbspuren aus der angrenzenden hellblauen Fläche herunter, während wiederum weiße Tropfen von der Leinwand nach unten fallen. Die konkreten Farbverläufe auf der realen Leinwand stellen also auch in der fiktiven Realität des Bildes Farbspuren auf

<sup>1</sup> »Se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées« (zit. nach: Jean-Paul Bouillon, *Maurice Denis*, Genève 1993, S. 20).

der Leinwand dar; Zeichen und Bezeichnetes, *signifiant* und *signifié* gemäß der semiotischen Terminologie, fallen zusammen.

#### EROS ALS TRIEBFEDER DER KUNST: AKTE, LIEBES- PAARE, MALER UND MODELL

Seit der künstlerischen Neuorientierung um 1998/99 ist der Themenkreis des weiblichen Aktes und der Liebespaare quantitativ mit Abstand der wichtigste Bildgegenstand in Alex Bär's Schaffen. Die Darstellung des nackten Menschen ist nicht nur eines der zentralen Probleme der abendländischen Kunst seit der Renaissance; die Themenwahl steht auch im Einklang mit Bär's künstlerischem Credo von Engagement und Emotionalität, d. h. der künstlerischen Umsetzung der persönlichen Lebenserfahrung, in der Eros und Sexualität naturgemäß eine zentrale Rolle spielen.

Bär's Liebespaare umarmen sich mit einer elementaren, fast animalischen Urtümlichkeit, die nicht zuletzt von der blockhaften Schwere der Figuren ausgeht. Eine Konstante ist die farbliche Unterscheidung zwischen dem braunen Körper des Mannes und dem strahlenden Weiß der weiblichen Haut, die eine lange Tradition in der europäischen Kunst hat und mit archaischen Vorstellungen der Geschlechterdifferenz verbunden ist. Die Haltung der Paare reflektiert aber nicht nur Liebe und Anziehung, sondern oft auch Indifferenz, ja Abstoßung: So erwidert die Frau in *Paar I (mit Orange)* (Abb. 10) oder in *Adam und Eva* (Taf. S.75) die Zuwendung des Mannes in Blick und Körperhaltung nicht, sondern schaut in kühler Unnahbarkeit geradeaus. In

*Vielleicht Loslassen* (Taf. S. 85) wendet sie sich gar demonstrativ vom neben ihr stehenden Mann ab und scheint seinen zudringlichen Griff mit dem erhobenen Ellenbogen abwehren zu wollen.

Die Figuren in Bär's Paarbildern oszillieren zwischen Individualität und Universalität: einerseits verarbeitet der Künstler in ihnen zweifellos Autobiographisches – besonders die oft bärtigen Männer in den frühen Beispielen tragen unverkennbar selbstbildnishafte Züge; andererseits stehen sie in ihrer Stilisierung auch für Mann und Frau schlechthin, sind also archetypische Vertreter der beiden Geschlechter, was zuweilen durch Titel wie *Adam und Eva* ausdrücklich unterstrichen wird. Bär selbst drückt den Zwiespalt folgendermaßen aus: »Ich bemühe mich, dass niemand anderes im Bild ist als ich, aber auch, dass ich es nicht bin.«<sup>2</sup> Dieses Dilemma erklärt nicht nur das Verschwinden des wohl als zu eindeutig empfundenen Bartes in den neueren Werken, sondern vermutlich auch die Tatsache, dass der Kopf oder gar der ganze Körper des Mannes auffällig oft in Dunkelheit gehüllt ist, als gälte es, seine Identität im Unbestimmten zu lassen.

Eng verknüpft mit dem Thema des Paares ist ein anderes Leitmotiv von Bär's Kunst: das Thema von Maler und Modell, mit dem er sich bewusst – und selbstbewusst – in eine lange Tradition der europäischen Malerei stellt, die von Dürer über Courbet bis zu Picasso reicht. Der Zusammenhang offenbart sich in der Wiederaufnahme des kompositorischen Schemas von

<sup>2</sup> Zit. nach: Annika Michalski, „Menschen im Wellenzirkus. Zur Malerei von Alex Bär“, in: *Alex Bär. Malerei. Wellenzirkus Mensch*, Leipzig 2007, S. 4.

<sup>3</sup> Vgl. zu diesem Bild und zum Thema Maler mit Modell im allgemeinen auch den Beitrag von Annika Michalski in diesem Band, S. 56 f.

*Paar I (mit Orange)* (Abb. 10) im Bild *Modell mit Maler* (Abb. S. 57): Während sich der in Kontemplation versunkene Liebhaber in den malenden Künstler verwandelt hat, ist die Körperhaltung der Frau unverändert übernommen.<sup>3</sup>

Auch die Maler-und-Modell-Bilder beziehen sich zum einen auf die persönliche Situation von Alex Bär – und wiederum fehlen die selbstbildnishaften Momente nicht –, verweisen aber zum anderen ebenso auf den schöpferischen Akt des Malens an sich, wobei die nackte Frau das Bildthema *par excellence* des (männlichen) Künstlers verkörpert, mit allen Assoziationen, die sich an dieses Motiv knüpfen.

## HEIMSUCHUNGEN

Der zweite wichtige Themenkreis von Bärs Kunst ist die Auseinandersetzung mit tagespolitischen Ereignissen und gesellschaftlichen Fragen. Auch hier drängt sich der Vergleich mit Picasso und Guttuso auf, die sich – trotz der damaligen Ächtung der narrativen Malerei durch die Avantgarde – nicht scheuten, in ihren Werken auf die Zeitgeschichte zu reagieren. So thematisiert *Kollateralschaden II* (Abb. 9) die zivilen Opfer der Nato-Bombenangriffe auf das ehemalige Jugoslawien 1999, die mit einem zynischen Euphemismus als »Kollateralschäden« verharmlost wurden; *Genua oder anderswo* (Taf. S. 13) bezieht sich auf die Übergriffe während den Demonstrationen aus Anlass des G-8-Gipfels in Genua 2001, als der junge Globalisierungskritiker Carlo Giuliani von einem Polizisten erschossen wurde und die Polizei Hunderte von Menschen fest-

nahm und physisch wie psychisch misshandelte; mit *Überfall auf L.* (Taf. S. 15) schließlich ist der israelische Angriff auf den Südlibanon im Sommer 2006 gemeint. Es handelt sich jedoch nicht um Historienbilder im engeren Sinne; schon der Titel *Genua oder anderswo* deutet an, dass das konkrete tagespolitische Ereignis nur den Anlass bietet für eine grundsätzliche Kritik an obrigkeitlicher Gewalt, die genauso anderswo stattfinden kann und stattfindet. Ebenso zeigt *Überfall auf L.* keine – wie auch immer künstlerisch verdichtete – reale Szene aus dem Libanonkrieg; indem er, anders als Picasso in seinem *Massaker in Korea* (Abb. 13), die Aggressoren nicht mit modernem Kriegsgerät ausrüstet, sondern als anachronistische Reiter mit spätmittelalterlichen Helmen und Lanzen auftreten lässt, deutet Bär das historische Ereignis zu einer zeitlosen Allegorie auf das Leiden der Zivilbevölkerung im Krieg um. »L.« könnte daher genauso als »Lidice« gelesen werden – das tschechische Dorf, das 1942 von der SS in einer Vergeltungsaktion zerstört und dessen Einwohner massakriert oder deportiert wurden. Den universalen Charakter der Darstellung unterstreicht der Künstler durch Referenzen auf zwei berühmte Kriegsbilder der Kunstgeschichte: Der Ritter mit der gesenkten Lanze links ist angeregt durch Paolo Uccellos *Schlacht von San Romano* (Abb. 14), während die Frau mit dem toten Kind im Arm, die vor Schmerz den Kopf in den Nacken wirft, eine Figur aus Picassos *Guernica* zitiert, dem berühmtesten Historienbild des letzten Jahrhunderts (Abb. 15). Noch offensichtlicher ist der allegorische Charakter in Bildern wie *US-Amerikanische Heimsuchung* (Abb. 16), wo die drohende Gewalt, die die Frau vor Entsetzen aufschreien lässt, einzig durch

das herangeloppierende rote Pferd symbolisiert ist, das seinen dunklen Schatten vorauswirft.

Das rote Pferd, das ungebändigte Kraft und Aggressivität ausstrahlt, setzt Bär regelmäßig als Chiffre für Bedrohung und Zerstörung ein. Obwohl es vom Künstler nicht ausdrücklich intendiert ist, schwingt darin aber auch das Thema der sexuellen Gewalt mit, zumal die Opfer zumeist – oft nackte – Frauen sind: Seit der Renaissance ist das Pferd ein geläufiges Symbol für animalische Triebhaftigkeit.<sup>4</sup>

In *Der Betrachter* (Taf. S. 87) wird es als Schlachtross von einem düsteren Krieger geritten, der im Begriff ist, mit der Waffe in der riesigen Faust zuzuschlagen; rechts davon erscheint wiederum eine ähnliche, vor Schreck erstarrte Frauenfigur. Von dieser Szenerie abgewendet, hält sich im Vordergrund der titelgebende Betrachter mit beiden Händen an seinem Stuhl fest und blickt starr geradeaus, als ob er bestrebt wäre, eben gerade nicht hinzuschauen. Darin ist eine Kritik an der Passivität der westlichen Öffentlichkeit impliziert, die vom bequemen Fernsehsessel aus die Bilder von Unruhen, Kriegen und Massakern in der Dritten Welt, aber auch in Europa – Stichwort Jugoslawien – an sich vorbeiziehen lässt, ohne wirklich Notiz davon zu nehmen. Doch dürfte der Betrachter auch als Alter Ego des Malers zu verstehen sein, der mit seiner künstlerischen Arbeit bei aller persönlichen Betroffenheit letztlich eben doch nur registrierender Beobachter bleibt.

Tatsächlich versteht Bär, obwohl persönlich ein zutiefst



Abb. 13

PABLO PICASSO, MASSAKER IN KOREA, 1951  
110 x 200 cm  
Paris, Musée Picasso



Abb. 14

PAOLO UCCELLO, DIE SCHLACHT VON SAN ROMANO  
UM 1450  
182 x 323 cm, Florenz, Uffizien



Abb. 15

PABLO PICASSO, GUERNICA, 1937  
349 x 777 cm  
Madrid, Museo Reina Sofía

<sup>4</sup> Siehe dazu: Jens Sroka, „Das Pferd als Metapher für menschliche Triebe bei Dürer, Baldung und Füssli“, in: *Opus Tessellatum. Modi und Grenzgänge der Kunstwissenschaft. Festschrift für Peter Cornelius Claussen*, hg. von Katharina Corsepius u. a., Hildesheim/Zürich/New York 2004, S. 251–261.

politischer und auch politisch engagierter Mensch, seine zeitkritischen Bilder nicht als Pamphlete, mit denen er die Öffentlichkeit aufrütteln will. So sagt er, dass er seine Themen nicht wirklich wählt, sondern diese sich ihm aufdrängen, ihn quasi heimsuchen.<sup>5</sup> Dies kommt am deutlichsten im monumentalen dreiteiligen Gemälde mit dem bezeichnenden Titel *Heimsuchung* (Taf. S. 78/79) zum Ausdruck, das in gewissem Sinne als eine Weiterentwicklung von *Der Betrachter* angesehen werden kann. Wieder bricht das rote Pferd, nun ohne Reiter, mit bleckenden Zähnen ins Bild hinein, während die nackte Frau mit aufgerissenem Mund im sonst gesichtslosen Antlitz auf dem Stuhl des Betrachters kniet. Der Raum, in den die Bedrohung so plötzlich eindringt, ist aber diesmal durch die im Hintergrund in der rechten Bildhälfte sichtbaren bemalten Leinwände als das Atelier des Künstlers gekennzeichnet, so dass die Frau auch als Modell verstanden werden kann und die Heimsuchung damit eine zweite, persönlichere Bedeutungsebene erhält. Die auf dem Boden collageartig ausgebreiteten Zeitungen, auf denen Schlagworte wie »Krieg«, »OSZE«, »Kyoto« und »CIA« zu lesen sind, deuten die Quelle der Heimsuchung an – in der Tat scheint das Pferd ihnen förmlich zu entsteigen: Es sind die Medien, die immer wieder die brutale Wirklichkeit der realen Welt in den Elfenbeinturm der Kunst tragen und den Maler unsanft aus seinem Dornröschenschlaf der reinen Formsuche aufrütteln.

In manchen Bildern vermischt sich die Reaktion auf die Zeitgeschichte auch mit der Verarbeitung von Privatem: So reflektiert *Auseinanderbrechen* (Abb. 8) zugleich die persönliche Erfahrung einer zerbrochenen Liebesbeziehung und das von Krieg und Gewalt begleitete

Auseinanderbrechen Jugoslawiens – eines Landes, dem sich der Künstler im übrigen aus zahlreichen Aufenthalten besonders verbunden fühlt.

Noch einmal greift Bär das Motiv des Betrachters in *Großer Weltzirkus* (Abb. S. 65) auf, wo die passive Figur im Zentrum des Bildes mit übereinandergelegten Händen vor einem Fernsehgerät sitzt.<sup>6</sup> Diesmal nimmt der Künstler nicht Bezug auf ein spezifisches Ereignis der Zeitgeschichte, sondern bedient sich der Zirkusmetapher, um den Zustand der Welt aus kritisch-ironischer Distanz in den Blick zu nehmen, wobei er an eine lange literarische und künstlerische Tradition anknüpft: Die auf barocke Ursprünge zurückgehende Vorstellung von der Welt als Theater oder als närrischem Zirkus war besonders bei Künstlern des frühen 20. Jahrhunderts wie Rouault, Picasso oder Beckmann beliebt.<sup>7</sup> Neben den roten Pferden, die allerdings von Akrobaten gezähmt werden und so nur noch latent bedrohlich sind, setzt Bär nun auch das christliche Motiv des Gekreuzigten ein, das als Sinnbild für das Leiden der Menschheit gelesen werden kann. Liegend und mit gesichtslosem Kopf, erscheint Christus jedoch nicht als heroisch Leidender, sondern als stummes und hilfloses Opfer. Indem das Bild durch die Verbindung von allgemeinverständlichen Sinnbildern mit Motiven einer persönlichen Ikonographie ein allegorisches Weltgemälde entwirft, ist es den Triptychen von Max Beckmann ver-

<sup>5</sup> Vgl. Michalski (wie Anm. 2), S. 14.

<sup>6</sup> Zu diesem wichtigen Bild siehe ausführlicher den Text von Annika Michalski auf S. 64 f. dieses Bandes.

<sup>7</sup> Siehe dazu Jean Starobinski, *Porträt des Künstlers als Gaukler. Drei Essays*, Frankfurt/M 1985.

wandt.<sup>8</sup> Das Prinzip der simultanen Komposition, die eine thematische Einheit aus einem räumlich und zeitlich nicht kohärenten Gefüge von Figuren bildet, ist hingegen der DDR-Malerei entlehnt; besonders Künstler wie Willi Sitte oder Bernhard Heisig haben diese Darstellungsform für ihre großangelegten Panoramen gerne verwendet.<sup>9</sup>

Sie kehrt wieder in Bärs jüngster gesellschaftskritischer Werkgruppe *Versuchung* (Taf. S. 80–84). Anders als im ganz von der menschlichen Figur geprägten *Großen Weltenzirkus* handelt es sich um Weltbilder in Form von gewaltigen Stilllebenarrangements, die in collagehafter Zusammenstellung die Verlockungen der hedonistischen Konsumgesellschaft vor Augen führen: von den althergebrachten fleischlichen Sünden – Essen, Alkohol und Sexualität, versinnbildlicht durch die nackte Frau – über den Kaufrausch und die Sucht nach Statussymbolen (Designmöbel, Damenschuhe, Uhr und Parfümflaschen) bis zum Geschwindigkeits- und Mobilitätswahn unserer Zeit (Sportwagen und Motorrad). In *Versuchung II* zeigt rechts eine mit leeren Ölfässern gefüllte, von Rauchschwaden umfängene Mülldeponie die Kehrseite der modernen Wegwerfgesellschaft, während der zentral positionierte Hirsch – adliges Wappentier und Statussymbol ebenso wie Jagdtrophäe – vielfältige Assoziationen weckt. An seine Stelle tritt in *Versuchung I* eine von Cranach inspirierte Figur der Eva mit Apfel, die explizit auf die religiöse Vorstellung des Sündenfalls verweist. Auch mit dem

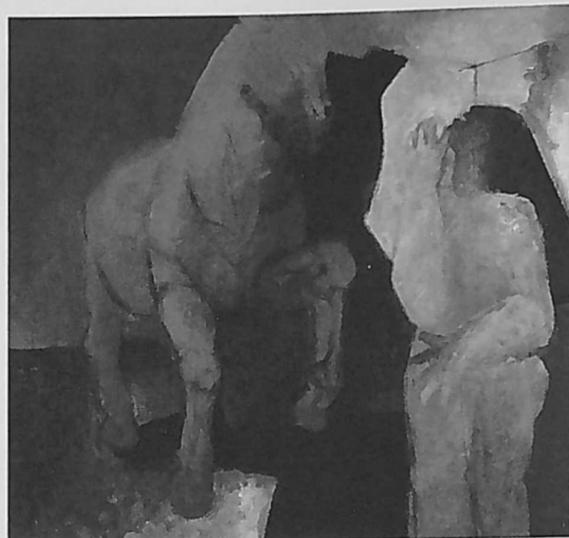


Abb. 16

US-AMERIKANISCHE HEIMSUCHUNG

75 x 80 cm

2003

Rückgriff auf die Würdeformel des Triptychons macht sich Bär, ähnlich wie vor ihm Otto Dix oder Max Beckmann, das Pathos des religiösen Bildes zunutze. Doch entbehren diese Arbeiten auch nicht der Selbstkritik und leisen Ironie, ist doch der Künstler nicht nur selber ein Genussmensch, sondern insbesondere ein passionierter Motorradfahrer.

Unter formalem Gesichtspunkt setzt *Versuchung II* neue Akzente, die möglicherweise eine zukünftige Entwicklung von Bärs Malerei andeuten: Neben der stellenweise intensiven, aber eher kühlen Farbigkeit, die vor allem dem ungewohnten Zweiklang von Zitronengelb und Ultramarin zu verdanken ist, fällt die Dominanz der weißen Partien auf, die ihre Binnengliederung durch eine zarte, zeichnerische Malweise erhalten. Ursprünglich hatte der Künstler sogar vor, wie in der zugehörigen Studie (Taf. S. 80) das Weiß ganz durch Aussparungen auf der Leinwand zu erzeugen und verzichtete daher hier auch auf die sonst übliche farbige Imprimitur.

<sup>8</sup> Vgl. zu diesen Reinhard Spieler, *Max Beckmann. Bildwelt und Weltbild in den Triptychen*, Köln 1998.

<sup>9</sup> Vgl. Martin Damas, *Malerei in der DDR: Funktionen der Kunst im realen Sozialismus*, Reinbek b. Hamburg 1991, S. 219 f., 224.

## STILLEBEN UND LANDSCHAFTEN

Seit seiner Übersiedlung nach Halle malt Bär regelmässig Stilleben (Taf. S. 16–19), von denen einige in ihrer farblichen Kraft und kompositorischen Klarheit zu seinen gelungensten Werken gehören. Die scheinbare Leichtigkeit täuscht jedoch: Wie er gesteht, bereiten ihm die Stilleben ebensoviel Mühe wie die Figurenbilder – eine Feststellung, die als erster schon Caravaggio gemacht hatte, in bewusster Polemik mit der damaligen Hierarchie der Genres, in der das Stilleben an letzter Stelle stand.<sup>10</sup>

Ähnlich wie die Pioniere der Moderne, von Cézanne über Matisse bis zu den Kubisten, macht sich Bär dabei die zunächst formale und erst in zweiter Linie inhaltliche Evidenz von einfachen Motiven wie Früchten in einer Schale zunutze: Da wir eher geneigt sind, diese bei entsprechendem Abstraktionsgrad als reine Form und nicht als Gegenstand wahrzunehmen, fügen sie sich auch ohne farbliche Zerlegung in die Flächenordnung ein. Wie bei den Avantgardisten der Zeit um 1900 haben jedoch Bärs Stillebenobjekte auch eine symbolische Valenz, die gerne übersehen wird. So sind die auffallend häufig dargestellten Orangen und Zitronen zweifellos auch Ausdruck seiner Sehnsucht nach dem Süden, nach Italien, das immer wieder Ziel seiner Reisen war.

Seit dem Stilwandel 1998/99 war die autonome Landschaft praktisch ganz aus Bärs Schaffen verschwunden. Danach spielte zunächst einzig die Stadtlandschaft eine

gewisse Rolle, meist in Form von belebten Straßenszenen, die auf italienische Reminiszenzen zurückgehen, so in *Erinnerung III* oder in *25. April* (Taf. S. 54, 55, 94). In *Erinnerung III*, dessen linker Teil erst nachträglich zum zwei Jahre früher entstandenen rechten Bild hinzukam, erscheinen als Kennzeichen südtalientischen Lebens neben Motorrollern und über die Gasse gespannten Wäscheleinen auch wieder Orangen und Zitronen. Der Titel von *25. April* bezieht sich auf den italienischen Nationalfeiertag, an dem der Befreiung des Landes vom Faschismus gedacht wird. Die rote Wolke, die ihren motivischen Ursprung in den nur schemenhaft angedeuteten roten Nelken hat und den Blick auf das Panorama einer südtalientischen Kleinstadt teilweise verdeckt, kann daher, wie so oft bei Bär, gleichzeitig als rein formales Element wie als Symbol für den stark von der Linken getragenen antifaschistischen Widerstand interpretiert werden. Zugleich unterstreicht sie den Kontrast zwischen der politischen Bedeutung des Feiertags und der trägen Indifferenz der dargestellten Menschen.

Zur reinen Landschaft ist Bär seit 2006 in einer Reihe von Park- und Waldlandschaften zurückgekehrt. Sie beruhen auf in der Natur ausgeführten zeichnerischen Studien, die der Künstler aber im Atelier weitgehend neu zusammensetzt. Dabei vergleicht er seine Landschaftsmalerei mit der Tätigkeit eines allmächtigen Gärtners, der nach Gutdünken Bäume pflanzt oder sie kurzerhand wieder umsägt, um den Gesamteindruck seinen Vorstellungen anzupassen.

*Im Park* (Taf. S. 25) geht auf eine Reihe von Skizzen zurück, die der Künstler im Zürcher Friedhof Sihlfeld angefertigt hatte. Das Sujet kommt schon durch seine

<sup>10</sup> Caravaggios Aussage ist in einer Klassierung der malerischen Gattungen von Vincenzo Giustiniani aus der Zeit um 1620 überliefert: »[...] ed il Caravaggio disse, che tanta manifattura gli [era] a fare un quadro buono di fiori come di figure« (Maurizio Marini, *Caravaggio. Michelangelo Merisi da Caravaggio »pictor praestantissimus«*, Roma 1987, S. 18, 88, Anm. 49).

Struktur, die von den gerundeten Formen der bunten Büsche und Baumkronen geprägt ist, Bär's künstlerischer Prämisse entgegen, dass das Bild primär eine abstrakte Ordnung aus farbigen Flächen sein soll. Und wo sich ein Objekt durch seine figürliche Evidenz zu sehr aufdrängt, greift der Maler korrigierend ein: So übermalt er den großen Ast, der sich von rechts oben in den Bildvordergrund schiebt, mit einer Partie gelblichen Himmels, um ihn in die Fläche zurückzudrängen und die tiefenräumliche Illusion zu mildern. Dunkelgelbe Höhungen und feine rote Akzente, die in der Bildtiefe aufleuchten, erzeugen einen wirkungsvollen Kontrast zu den dominierenden kühlen Blau- und Grüntönen und versetzen das teppichartige Farbgewebe in leise Schwingung.

## REZEPTIONEN

Eine Landschaft ist im wesentlichen auch der *Paradiesgarten (nach Rousseau)* (Taf. S. 23, 24), eine der poetischsten Bildfindungen des Künstlers. Wie schon der Titel andeutet, handelt es sich um eine freie Variation auf Henri Rousseaus Gemälde *Der Traum* von 1910 im Museum of Modern Art in New York (siehe Abb. S. 62). Vom Vorbild bleibt aber in Bär's Rezeption kaum mehr übrig als ein paar zentrale Motive – die nackte Schönheit, der Tiger mit den stechenden Augen, der Mond, der Vogel. Diese sind nicht nur umgestaltet und umgruppiert, sondern zudem eingebettet in ein weitgehend abstraktes Arrangement aus betörend schönen Form- und Farbakkorden, in dem die figürlichen Elemente wie Anker oder Fixpunkte funk-

tionieren. In seiner märchenhaften Entrücktheit bildet der *Paradiesgarten* einen radikalen Gegenpol zu den gesellschaftskritischen Bildern wie *Großer Weltzirkus*, *Heimsuchung* oder *Versuchung*.

Der Dialog mit Rousseau ist charakteristisch für Bär's enges Verhältnis zur Kunst der Vergangenheit, das ihn mit vielen Künstlern der ehemaligen DDR wie Werner Tübke oder auch Arno Rink verbindet. Vorbilder wie Giorgione, Uccello, Picasso, Beckmann, Guttuso oder Balthus gelten ihm auf der künstlerischen Ebene als Zeitgenossen, mit denen er sich ständig konfrontiert. Dabei ist er aber immer darauf bedacht, seine künstlerische Autonomie zu wahren: »Es geht um Reibung mit und in der Kunstgeschichte. Das bewirkt auch einen Druck durch die Anwesenheit alter Meister.«<sup>11</sup> Wenn er thematisch an sie anknüpft, geschieht es deshalb immer in seiner eigenen Formensprache. Selbst bei jenen Künstlern, denen er sich ideell am meisten verbunden fühlt, wie Guttuso und Picasso, bleibt die Übereinstimmung weitgehend auf die konzeptuelle Ebene beschränkt, auf die Art der künstlerischen Konfrontation mit der Realität.

Die selbstbewusste Auseinandersetzung mit den Meistern der Vergangenheit zeigt sich auch in Bär's Annäherung an Manets *Déjeuner sur l'herbe* (Abb. 17) – ein Bild, das seinerseits Raffael zitiert und schon Picasso zu einer ganzen Reihe von Variationen angeregt hat. Obwohl unabhängig von dieser entstanden, weisen Bär's zwei Manet-Paraphrasen (Taf. S. 20, 21) interessante Parallelen zu jenen des Spaniers auf, was letztlich wohl die Geistesverwandtschaft zwischen den beiden reflektiert: Wie Picasso in einigen Beispielen seiner Serie (Abb. 18) stellt Bär alle Figuren nackt dar und reduziert



Abb. 17

EDOUARD MANET, DAS FRÜHSTÜCK IM FREIEN, 1863  
208 x 264,5 cm  
Paris, Musée d'Orsay

die Gruppe im Vordergrund auf ein Zwiegespräch zwischen Mann und Frau, indem er auf den zweiten männlichen Protagonisten verzichtet. Auch das Motiv des lesenden Mädchens findet sich bei Picasso wieder (wenn auch in ganz anderer Formulierung). Charakteristisch für Bär's Ansatz ist aber die Tatsache, dass er, anders als Picasso, die Frau nach links verschiebt; wie in den Maler-und-Modell-Bildern wird sie dadurch zum Objekt der Reflexion und der Sehnsucht des Mannes, der im großen Gemälde bezeichnenderweise wieder selbstbildnishaft Züge aufweist. Der Titel des kleinen Bildes (*Im Freien, Familie*) bestätigt, dass es sich auch um eine persönliche Projektion handelt: Aus dem provokanten Nebeneinander von nackten Frauen und be-



Abb. 18

PABLO PICASSO, DAS FRÜHSTÜCK IM FREIEN  
(NACH MANET), 1961  
114 x 146 cm  
Staatsgalerie Stuttgart

kleideten Männern bei Manet wird die private Zukunftsvision eines Picknicks im Familienkreis mit Frau, Katze und drei Kindern, die sich mit Lesen, Baden und Schneckenjagd vergnügen. Wie oft bei Bär ist diese kleine Version keine vorbereitende Studie, sondern ein parallel zum großen Gemälde oder sogar erst nachträglich entstandenes autonomes Werk, in dem der Künstler alternative Formulierungen erprobt, die vielleicht später zu neuen Bildern führen.

<sup>11</sup> Zit. nach Michalski (wie Anm. 2), S. 13.

## BALANCE DER GEGENSÄTZE

**O**bwohl die Stars der Neuen Leipziger Schule wie Neo Rauch, Matthias Weischer, Tim Eitel oder Tilo Baumgärtel wie Bär aus der Klasse von Arno Rink kommen, steht der gebürtige Schweizer – und nicht erst seit seiner Übersiedlung nach Halle – bewusst abseits dieser Bewegung, die eigentlich keine ist (es sei denn auf dem Kunstmarkt). Was Bär im Panorama der jüngeren ostdeutschen Malerei auszeichnet, ist neben dem Beharren auf der Kontinuität mit der Tradition und dem Bekenntnis zu einer emotional engagierten Kunst seine malerische Kultur, sein Hang zur *peinture*, in der der Inhalt – und sei er noch so politisch – nie die Oberhand über die Form gewinnt. Es ist daher symptomatisch, dass seine wichtigsten künstlerischen Bezugspunkte fast alle aus dem lateinischen Kulturkreis stammen, aus Italien, Frankreich und Spanien.

Will man mit kunsthistorischen Kategorien operieren, so lässt sich Bärs Werk als Synthese umschreiben zwischen der engagierten figürlichen Malerei des 20. Jahrhunderts in der Tradition von Picasso und Guttuso und einer Formensprache, die viel dem Informel und dem abstraktem Expressionismus der Nachkriegszeit verdankt. Dies klingt reichlich widersprüchlich; tatsächlich kann man Bärs Malerei, mit den Worten von Annika Michalski, als »Bildsprache aus Gegensätzen« bezeichnen.<sup>12</sup> Die besondere Leistung seiner Kunst liegt aber in der einzigartige Balance, in der die Gegensätze aufgehoben sind: In Bärs Bildern verbindet sich das Figürliche zwanglos mit totaler Abstraktion, der expressive, gestische Pinselstrich mit feiner Schichtenmalerei und einem hochsensiblen Farbenspiel, die Vierschrötigkeit der Figuren mit ele-

gantem Posen und zarten Gesten, Volumen und Raum des Sujets mit der Flächenordnung des Bildes, harte Abgrenzungen der Formen mit fließenden Übergängen, farbliche Geschlossenheit aus gedämpften Tönen mit leuchtenden Farbkontrasten. Und genauso halten sich auf der inhaltlichen Ebene der Symbolgehalt des Dargestellten und seine formale Funktion, das Persönliche und das Allgemeingültige, das Private und das Politische die Waage.

Diese Balance, die Bär in jedem Bild mit traumwandlerischer Sicherheit zu erreichen scheint, ist jedoch das Resultat harter Arbeit: Über Wochen und Monate malt der Künstler zuweilen an Details herum, überarbeitet sie wieder und wieder, bis das Resultat für ihn stimmt. Auch dies verbindet Bär mit Max Beckmann, dessen Tagebücher vom oft monatelangen Ringen um die Form eines Bildes Zeugnis ablegen.<sup>13</sup> Beckmann ging es dabei ebenfalls um den Ausgleich zwischen dem Gebot der Gegenständlichkeit und den Formgesetzen des Bildes; die Worte, mit denen er die Balance zwischen diesen beiden widersprüchlichen Anforderungen umschrieb, treffen zugleich den Kern der Kunst von Alex Bär: »Sobald die Illusion des Raumes auch nur eine Nuance über die künstlerische Notwendigkeit hinausgeht, durchbricht sie die Fläche des Bildes und damit das eigentliche künstlerische Hauptgesetz, das sie vom Naturalismus trennt. (...) Nur da aber zeigt sich die höchste Kraft der Suggestion, wo Naturgefühl und Bildfläche zu einer Einheit zusammen gewachsen ist, die die Illusion des Raums in der Fläche gibt. Die Metaphysik des Stofflichen.«<sup>14</sup>

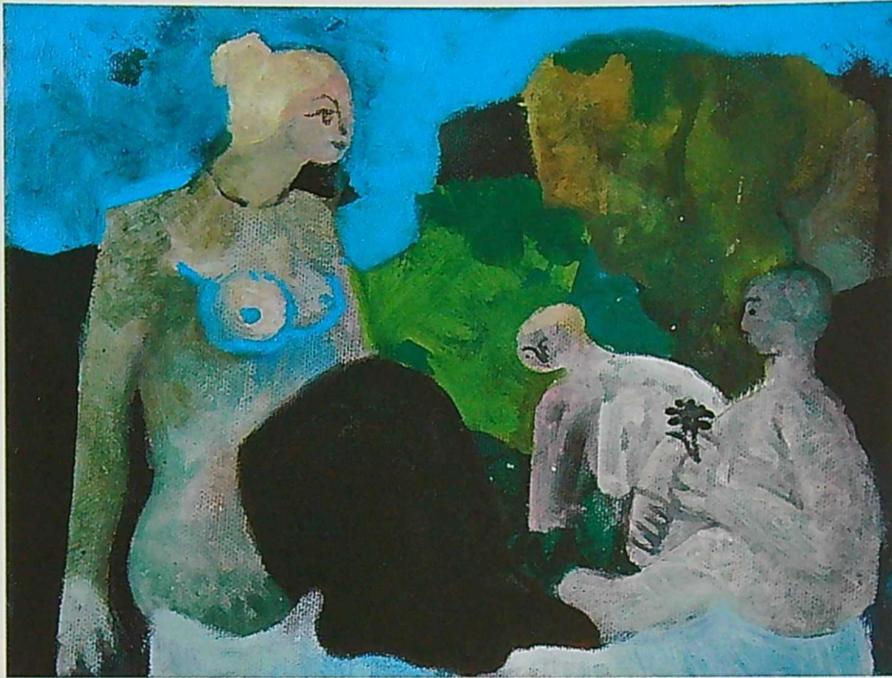
<sup>12</sup> Zit. nach Michalski (wie Anm. 2), S. 4.

<sup>13</sup> Max Beckmann. Tagebücher 1940–1950, zusammengestellt von Mathilde Q. Beckmann, hg. von Erhard Göpel, München 1955.

<sup>14</sup> Ebd., S. 15 (Tagebucheintrag vom 31. 12. 1940).



LIEBESPAAR  
*Mischtechnik auf Leinwand*  
120 x 100 cm  
1998–2002  
*Privatbesitz*



ZWEI KINDER MIT M.  
*Mischtechnik auf Leinwand*  
18 x 24 cm  
2007

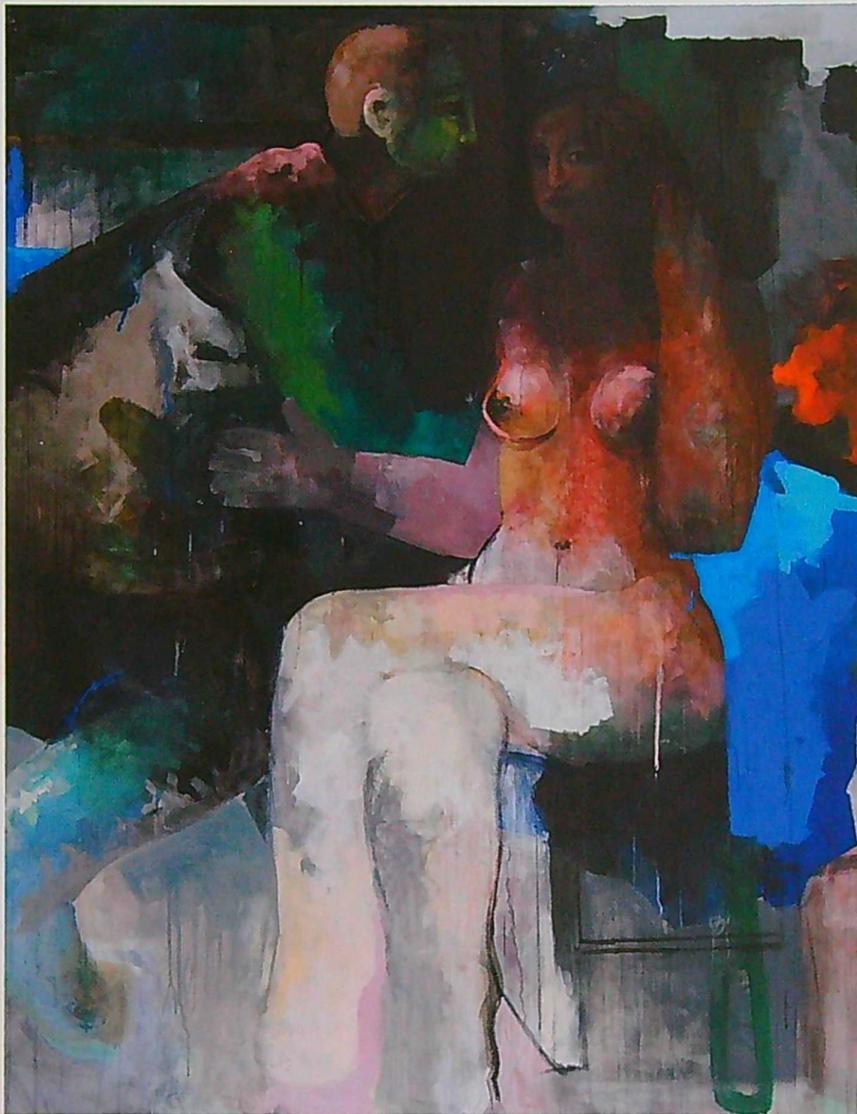


CLAUDIA  
*Mischtechnik auf Leinwand*  
60 x 45 cm  
2008



*rechts:*  
IM DUNKELN, STUDIE ZU »BEGEGNUNG«  
*Mischtechnik auf Hartfaser*  
30 x 35,5 cm  
2004

*links:*  
STUDIE ZU »VIELLEICHT LOSLASSEN«  
*Mischtechnik auf Hartfaser*  
51 x 35 cm  
2007



BEGEGNUNG  
*Mischtechnik auf Leinwand*  
190 x 150 cm  
2004



MIT SCHWARZEN FRÜCHTEN

*Mischtechnik auf Leinwand*

150 x 190 cm

2004–2007



PAAR IV  
*Mischtechnik auf Leinwand*  
220 x 160 cm  
2008



MADAM M.  
*Mischtechnik auf Leinwand*  
80 x 75 cm  
2006



DAME MIT HÜNDCHEN

*Mischtechnik auf Leinwand*

80 x 75 cm

2005

*Privatbesitz*

*Seite: 54/55*

ERINNERUNG III

*Mischtechnik auf Leinwand*

150 x 220 cm

2003–2005

*Privatbesitz*







Definierung des Selbst findet durch die Tätigkeit statt und drückt ein stolzes Eigenverständnis als Künstler aus. Die physiognomische Erkennbarkeit scheint von Bär bewusst vermieden, vielmehr strebt er ein Changieren zwischen Abbild und Allgemeinplatz an: »Ich bemühe mich, dass niemand anderes im Bild ist als ich, aber auch, dass ich es nicht bin.«

In der Thematisierung der Malerei in der Malerei erstaunen auf den ersten Blick die abstrakten Farbflächen, die unbestimmte Linie auf der Leinwand und das daraus erwachsende Selbstverständnis. Obwohl sich Bär ausdrücklich einem an der Wirklichkeit orientierten Realismus verschrieben hat, ist das Bild im Bild keine »realistische« Wiedergabe des Modells. Das Werk

wird jedoch in der Chiffrierung zum Geheimnis, zum Geheimwissen, das sich nur dem Maler eröffnet und hier als Manifest der Abstrahierung der Wirklichkeit durch den Künstler – des künstlerischen Sehens an sich – verstanden werden kann. Somit bettet Bär seine Motivinterpretation in die traditionelle Deutung des Bildtopos ein: Vor dem Hintergrund des gewachsenen Selbstverständnisses der Renaissance wird seit der Identifizierung der Künstler mit dem Malerheiligen Lukas, der die Madonna abbildet, künstlerische Arbeit als von einer höheren Stelle inspiriert und durch ein Ingenium begabt verstanden, das die Kunst zur »Kunst« macht.

ANNIKA MICHALSKI  
LEITMOTIVE UND DENKMODELLE. BIBLIESPRECHUNG

# MIT BLAUEM KISSEN

*Mischtechnik auf Hartfaser*

*30 x 48,5 cm*

*2007*

*Privatbesitz*

**E**in Frauenkörper nimmt in einer fließenden, dynamischen Komposition fast den gesamten Bildraum ein. Mit versetzt liegenden Beinen ist der Akt auf einem hellblauen Kissen gebettet, der dem Rücken eine sanfte Aufwärtsbewegung verleiht. Während der Rücken und das Gesäß eine plastische Modellierung erfahren haben, sind das Dunkel des Hintergrundes und das Kissen in großen, gestischen Pinselstrichen formuliert. Die zum Gesicht erhobene linke Hand ist in ihren Konturen nur noch angedeutet und verschmilzt mit der blauschwarzen Fläche, während die Liegende ganz in der Betrachtung eines unsichtbaren Gegenstandes versunken ist.

Ausgehend von der den Künstler umgebenden Wirklichkeit findet in dieser motivischen Variation zum Thema »Frau« eine Entzeitlichung statt: Individuelle Personen aus Bärs Umfeld werden zu Archetypen des Seins, zu welthaltigen Verallgemeinerungen, Frauen erscheinen als Eva, werden zum Konzept des Weiblichen schlechthin und damit zu anthropologischen Konstanten. Reale Frauengestalten erfahren eine Stilisierung und werden mit erdiger Körperlichkeit und venushafter Aura versehen.

Dass die wohlproportionierten weiblichen Figuren im Bild funktionieren, ästhetisch und gleichzeitig fragil wirken, jedoch außerhalb des Bildes, in der Realität, nicht existieren könnten, wirft einen Blick auf Bärs künstlerische Stilistik. Es geht nicht um eine Wirklichkeitsauffassung, sondern um deren Erweiterung zugunsten der ästhetischen Erfahrung des Bildes. Dies funktioniert ähnlich wie bei dem lateinamerikanischen Maler Fernando Botero, der wuchtige, gedrungene Figurinen gestaltet, die dennoch in ihren zusammenge-

schrumpften Proportionen in der durch sie geschaffenen, künstlerischen Realität glaubwürdig erscheinen.

Alex Bär äußert sich selbst dazu: »Es geht beim Malen um die reine Fläche, um das Formulieren des Themas mit Flächen.« So wird demzufolge jedes Bein, jeder Arm, jedes Gesicht letztlich Fläche im Malprozess. In der Umsetzung der Wirklichkeit in Malerei ist Abstraktion unumgänglich und zeigt Verbindungen zum Bild im Bild des *Modells mit Maler* (siehe Seite 57). Die Schwierigkeit des Formulierens eines Themas ist auch ein Abwägen von autonomen Farben und Formen. Durch ihre bildästhetisch und -kompositorisch bedingten Volumen verankern sich Bärs Frauen im Bild und werden Teil eines funktionierenden Ganzen.

Der kleinformatige Akt wirkt allerdings auch durch seine gekonnte Kombination von Abstraktion und Realitätsimitation. In einer verdichteten Wirklichkeit lagert der sinnliche Körper in einem nahezu undefinierten Raum und gewinnt durch den Kontrast an existenzieller Glaubwürdigkeit. Zugleich, und nicht unwesentlich, offenbart sich hier auch Bärs viriler Blick in der malerischen Vermittlung von Körperlichkeit, Intimität und Erotik.



# IM ATELIER

*Mischtechnik auf Leinwand*

45 x 60 cm

2007

*Privatbesitz*

Der Raum, der in geringer Tiefe durch eine Wand mit zwei blauen Fensteröffnungen begrenzt wird, lenkt den Blick auf eine zentral auf einer Staffelei stehende weiße Leinwand. Links auf einem Sessel sitzt ein schwarzes Kätzchen, rechts steht ein unvollendetes Ölbild, auf dem eine Figur mit ausgestreckter Hand zu erkennen ist. Vor der Wandfläche zwischen den Fenstern ragen Pinselbüschel empor. Es ist das Atelier des Künstlers.

Nach der ersten Orientierung folgt Verwirrung. Der so einfach definierte Raum wird in seinen Grenzen aufgelöst, das fragmentarische Bild endet nicht am Fenster, sondern verschmilzt gleichsam mit dem Rundbogen. Wo ist das Ende der gemalten Fläche, wo beginnt das Abbild des Raumes? Bär reflektiert in diesem Interieur die Malerei als Wirklichkeit. Wie ein tatsächlich agierender Protagonist könnte der Dargestellte plötzlich aus dem fingierten Bild heraustreten.

Das Medium dieses Wahrnehmungsspiels ist jedoch selbst reale Malerei und zwei gemalte Leinwände im Bild betonen diese dreifache Sinnbildhaftigkeit. Aus dem Interieur wird eine grundlegende Thematisierung des Bildes und des künstlerischen Schaffens, das in der weißen, noch unbehandelten Fläche des zu malenden Bildes kulminiert. Bär gelingt es, ein Paradoxon zu formulieren, in dem das reine Weiß die höchste Bildhaftigkeit suggeriert.

Gleichzeitig stellt dieser private Einblick in das Künstleratelier den Moment vor dem Schaffen dar: Das jungfräuliche Weiß wird nicht lange so bleiben. In dieser Selbstreflexion des eigenen Tuns kommt die stete Angst des Künstlers vor dem nächsten Bild zum Ausdruck, der existentielle Zweifel an der sich hoffent-

lich einstellenden Inspiration. Damit ist dieser gemalte Raum ein »Selbstbildnis ohne Selbst«. Der Künstler bildet sich nicht in seiner Physiognomie, wohl aber in seinen inneren Zuständen ab, indem er seine Attribute und Arbeitsgegenstände arrangiert. Er transportiert seine Spuren in dieses Zustandsbild hinein und spielt mit seiner Anwesenheit: Wo ist der Künstler und wann kommt er zurück? Wann beginnt die Arbeit an der weißen Leinwand? Und wie werden die zukünftigen Bilder aussehen? Bär projiziert persönliche Fragen nach Zeit, Sinn und Zukunft in das Werk hinein.

Der Verweis auf das eigene Schaffen findet sich auch in anderen Interieur-Motiven, in *Die weiße Leinwand* von 2000/2008 (siehe Taf. S. 93) und in *o. T. (Geburtstagsbild)* von 2005-2006 (siehe Taf. S. 10). In letzterem Werk fällt der Blick in einen Raum, der sich nach rechts ausdehnt und im Hintergrund durch eine geöffnete Tür den Blick in ein weiteres Zimmer frei gibt. Auf einem Holztisch sind verschiedene Gegenstände angeordnet. Neben den klassischen Motiven eines Stillebens – eine Schale, eine Flasche und verschiedenfarbige Früchte – steht dort ein kleines rotes Pferd. In Miniatur wiederholt Bär hier ein eigenes Bildsymbol, das in einigen seiner gesellschaftspolitischen Bilder, wie *Großer Weltzirkus* oder *Heimsuchung* von 2006 (siehe Taf. S. 65 und Taf. S. 78, 79), als Sinnbild der rasenden Bedrohung oder Gefährdung Zeiten des Übergangs markiert. Im privaten Kontext des Wohnzimmers des Künstlers, in den eigenen Räumen, gemalt anlässlich des eigenen Geburtstages, erfährt dieses sonst monumentale rote Pferd eine private Verkleinerung, eine Verharmlosung in Form eines passiven Spielzeugs. Die Ereignisse des Draußen erfahren eine Fokussierung auf das Private.



Der Bezug zu seiner Bildwelt ist jedoch omnipräsent und der Sinngehalt, den das rote Pferdchen transportiert, ist hier als inhaltlicher Bruch zu den sonst unspek-

takulären Gegenständen inszeniert, der zusätzlich eine formale Betonung durch die nach unten auslaufende, rote Farbe erfährt.

# KLEINER PARADIESGARTEN

NACH ROUSSEAU

*Mischtechnik auf Leinwand*

90 x 100 cm

2006

*Privatbesitz*

Das Gemälde *Kleiner Paradiesgarten*, nach Rousseau von 2006 gehört zu einer Reihe von jüngeren Auseinandersetzungen mit französischen Malern. Bär bezieht sich zwar im Allgemeinen stets auf Vorbilder der italienischen Renaissance wie Giorgione und Uccello und auf die figürliche Tradition des 20. Jahrhunderts mit Picasso, Guttuso und Balthus, doch war hier ein bestimmtes Werk bildnerische Inspirationsquelle: Henri Rousseaus *Der Traum* von 1910.

Im Bild des naiven Malers, des autodidaktischen Zollbediensteten und Grenzgängers zur Moderne (1844 – 1910), lagert eine unbekleidete, schwarzhhaarige Urwaldschönheit auf einem dunklen Kanapee inmitten der farbigen Flora und Fauna des Dschungels. Verschiedene Tiere, ein Tiger, ein Elefant, eine rote Schlange, ein Affe und exotische Vögel sind im raumfüllenden Blattwerk versteckt. Unter einem blass scheinenden Mond spielt im Dunkel des Urwaldes ein Eingeborener ein flötenartiges Instrument.

Bei Rousseau, der zwischen 1904 und 1910 eine Reihe so genannter Urwaldbilder schuf, drückt sich in diesen Bildern die Sehnsucht nach einer unbekanntem Exotik aus. Collagehaft verband der Franzose, der nie Paris verlassen hatte, die Berichte aus den französischen Kolonien der 1880er Jahre, die ethnographischen Reportagen Senegals, Tahitis, Indochinas und Tonkins, er ließ sich von Abbildungen aus Zeitschriften und von den Pariser Gewächs- und Palmenhäusern inspirieren. Was bei Rousseau aber in einer radikalen Vereinfachung endet, die nicht naturalistisch ist – sogar einen Gegenentwurf zum Impressionismus darstellt – wird bei Bär nochmals formal abstrahiert und inhaltlich verallgemeinert. Der ursprüngliche rousseausche Titel *Der Traum*

wird in *Kleiner Paradiesgarten* umgewandelt. Zwischen gestaffelten, abstrakten Farbflächen, die lediglich einen dunklen Strauch im Vordergrund und einen Baum auf der linken Seite erkennen lassen, sitzt im oberen Bild-drittel eine nackte, sich scheinbar kämmende Frau als biblisch anmutende Eva. Von den Urwaldtieren ist in dieser Fassung lediglich der blaugesichtige Tiger übrig



HENRI ROUSSEAU, DER TRAUM, 1910

204,5 cm x 298 cm

*Museum of Modern Art, New York*

geblieben. In einer weiteren, größeren Fassung dieses Motivs mit dem Titel *Paradiesgarten, nach Rousseau* (siehe Taf. S. 23, 24), sind die animalischen Verweise ausgeprägter: Dort verschmilzt mit dem dunklen Baum auf der linken Seite ein stolzer Tukan-Vogel, der die Szene zugleich in Mittel- oder Südamerika lokalisiert. Dass der Tiger, der nur in Asien vorkommt, räumlich nicht hierher passt (eher wäre ein Jaguar denkbar), zeigt die Unbestimmtheit des Ortes an. Es ist ein im Sinne



Rousseaus gleichfalls imaginiertes, weltumspannendes Paradies, ein exotischer, irrealer Ort des unberührten Natur- und Menschenzustandes. Die Urwaldbilder Alex Bärs erschaffen eine märchenhafte, heile Welt, die unberührt vom täglichen Geschehen als Fluchtraum dient, in den sich der Künstler hineinversetzt. Das gesellschaftspolitische Interesse Bärs erfährt hier einen Gegenentwurf.

Dass er dabei auf Henri Rousseau als Inspiration einer exotischen Gegenwelt zurückgreift, offenbart sein Verhältnis zu Künstlern der Vergangenheit als Zeitgenossenschaft. Die Werke älterer Kollegen sind ihm

als künstlerische Errungenschaften präsent – Bär negiert sie nicht, sondern fügt sich in diese Traditionen und Bildfindungen ein und begreift sie als Reibung und Herausforderung. Die Geschichte der Kunst gilt ihm als fortgesetzte Gegenwart.

Der Dialog mit Meisterwerken setzt auch andersweitig fort: *Im Freien, nach Manet* (2006–2007) so wie die dazugehörigen Studien deuten das bekannte französische Skandalbild *Frühstück im Freien* von Edouard Manet, bei dem eine von angekleideten Männern umgebende Nackte aus dem Bild herausblickt, in visionäre, persönliche Familienbilder um (siehe Taf. S. 20, 21).

# GROSSER WELTENZIRKUS

*Mischtechnik auf Leinwand*

260 x 280 cm

2006

Während in den Gemälden zum Paradiesgarten eine ferne, heile Traumwelt gestaltet ist, erschafft Bär im *Großen Weltenzirkus* eine allumfassende Metapher auf die Realitäten des Alltags. Auf der großformatigen Leinwand sind in einem Bühnenartigen Raum collagehaft verschiedene Figuren vor- und hintereinander angeordnet. Während im Vordergrund ein Betrachter mit dunkel verschattetem Oberkörper vor einem Fernsehapparat sitzt, nahen von links zwei kleinere Figuren auf einem rotem Pferd, die dieses aufrecht stehend dirigieren. Auf der rechten Seite ragt eine an ein massives Holzkreuz genagelte Christusfigur in die Tiefe des Bildraumes, deren Lende von einem weißen Tuch bedeckt ist. Dahinter befindet sich ein zweites rotes Pferd. In einem scheinbar hellen Lichtkegel, der das Bild im Hintergrund zweiteilt, reckt ein Mann in einer verzweifelten Geste, die an Picassos *Guernica*-Bild erinnert, den Arm nach oben. Dass sich das Geschehen in einer runden Arena abspielt, offenbart die am linken Rand des Hintergrundes befindliche Szene, die eine wild agierende Clownsfigur mit einem weißen Tuch und einem roten Stier vor Zuschauern zeigt.

Die Symbole für menschliches und vor allen Dingen gesellschaftspolitisches Handeln sind einzeln deutbar. Die zentral sitzende Figur ist ein Selbstzitat aus dem Bild *Der Betrachter* (2001–2002), in dem der Titelgebende zur Metapher des passiven Beobachters stilisiert wird, der unfähig zur Reaktion auf seinem Platz verharrt. In Konfrontation mit dem Fernsehbildschirm kritisiert Bär nicht nur das westliche Konsumverhalten, sondern auch die unkritische Rezeption medialer Nachrichten. Das Sinnbild des roten Pferdes, das in Bärs privater Ikonographie für Bedrohung und

Gefährdung steht, wird von kindlich-naiven Reitern in eine unbestimmte, willkürliche Richtung gelenkt. Damit wird die Bedrohung nochmals potenziert, da sie unberechenbar wirkt. Indem Bär das Bild des gekreuzigten Christus verwendet, der sich stellvertretend für die Menschheit opfert und deren ganze Schuld auf sich nimmt, findet hier erstmal ein Bezug zur traditionellen christlichen Ikonographie statt, die mit eigenen Bildfindungen kontextualisiert wird. Dass das Gesicht der Christusgestalt wie bandagiert wirkt, angesichts des Sühneopfers, verwandelt den stolzen, aber auch zuletzt zweifelnden Gottessohn in ein doppelt kodiertes »Opfer«, der seiner eigenen Hinrichtung nicht einmal ins Auge sehen kann und blind seinem Schicksal erlegen ist. Die Opfersymbolik wird nochmals durch den nach oben Greifenden hinter dem reiterlosen Pferd aufgenommen. Der Clown mit dem Stier letztlich kann allgemeingültig als Auseinandersetzung mit einer Macht gesehen werden, deren Ende offen ist. Die Hintergrundszene deutet aber auch als Machtmetapher auf eine der mythologischen Erscheinungsformen des allgewaltigen Göttervaters Zeus als Stier hin, der (die) Europa entführt und verführt und hier von einem Narren herumgetrieben wird – ein politisches Sinnbild. Mit der Präsenz einer harlekinesken Figur im Bild wird eine Ambivalenz offenbar und eine gewollte Mehrdeutigkeit des Bildes betont.

Das Pendeln zwischen Konkretem und Allgemeinem lässt sich an der am oberen Bildrand hereinragenden Form ablesen: Einerseits könnte dies die Andeutung auf die amerikanische Flagge sein, andererseits ist dies, wie Bär ausdrücklich betont, auch nur eine gestreifte, nach unten herabtropfende Farbfläche. Die Assoziations-



breite ist also groß und die Bilddeutung soll sich erst im Betrachter komplettieren.

In zahlreichen Gemälden und Zeichnungen Alex Bärs findet eine gesellschaftspolitische Auseinandersetzung statt. In Bildern wie *Heimsuchung* (2006), *Überfall auf L.* (2006-2007) oder *Genua oder anderswo* (2006-2007), siehe Taf. S. 78, 79, 15 und 13, war jeweils ein konkretes politisches Ereignis spiritus rector der Bildfindungen. In *Großer Weltzirkus* führt Bär jedoch auf höherer

Ebene seine Weltbeobachtungen in ein allgemeingültiges Sinnbild zusammen und bedient sich der Metapher des Zirkus', der in der Kunst des 20. Jahrhunderts, unter anderem bei Picasso und Max Beckmann, zu einem Symbol gesellschaftlicher Zustände, einem menschlichen Narrenhaus, aber auch zu einem kritisch analysierten Zustandsbild der Zeit geworden ist.



TERROR I  
Zeichnung (Kohle) auf Papier  
40 x 40 cm  
2006



SCHWARZER HIMMEL  
Zeichnung (Kohle) auf Papier  
84 x 60 cm  
2008



STUDIE ZU »ÜBERFALL AUF L.«

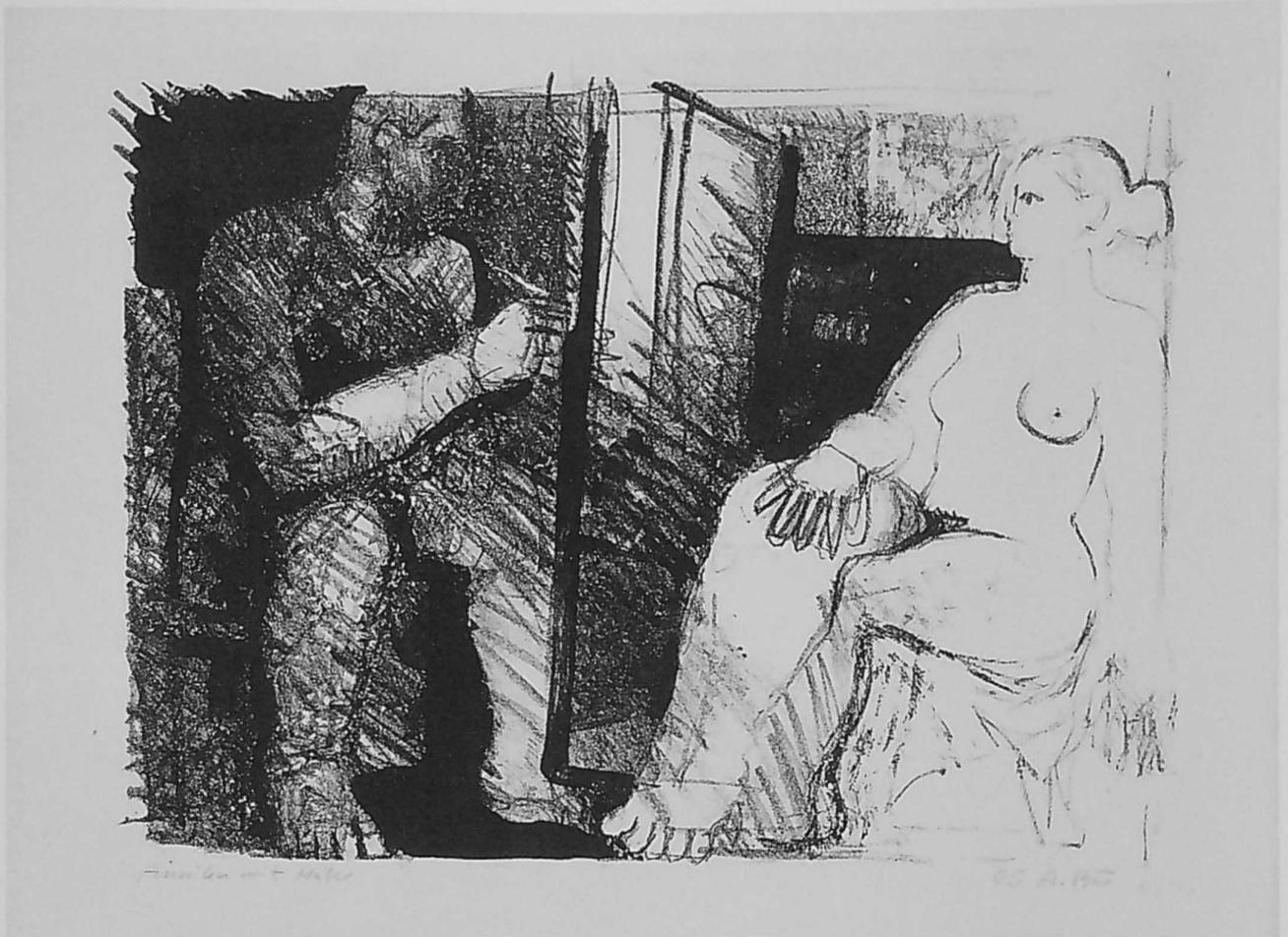
*Zeichnung (Kohle) auf Papier*

*58 x 82 cm*

*2006*



FINSTERNIS  
*Zeichnung (Kohle) auf Papier*  
60 x 85 cm  
2007

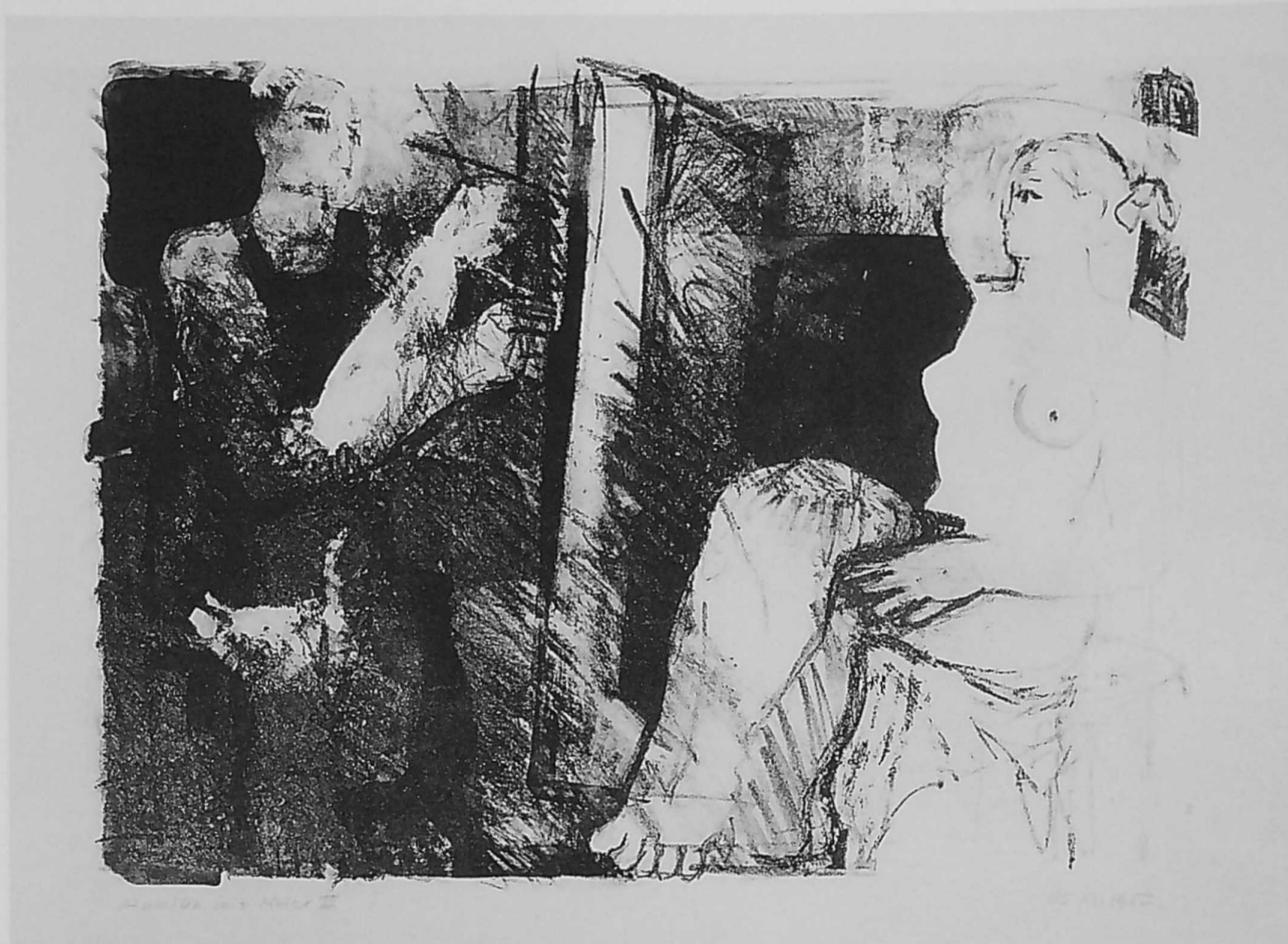


MODELL MIT MALER I

*Lithographie*

54 x 80 cm

2005



MODELL MIT MALER II

*Lithographie*

*54 x 80 cm*

2005



MIT GRÜNEN STRÜMPFEN

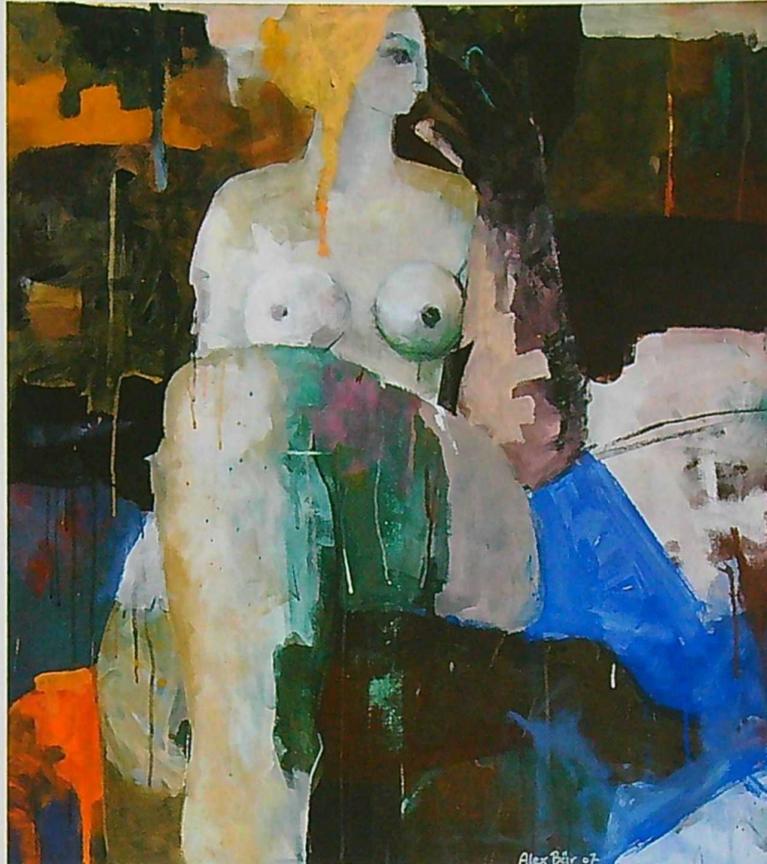
*Mischtechnik auf Hartfaser*

*45 x 64 cm*

*2006–2007*



INDISCHE MINIATUR  
*Mischtechnik auf Leinwand*  
190 x 240 cm  
2004



PRINZESSIN  
*Mischtechnik auf Leinwand*  
100 x 90 cm  
2007



ADAM UND EVA  
*Mischtechnik auf Leinwand*  
200 x 150 cm  
2006  
*Privatbesitz*



BEIM DÖNER  
*Öl auf Leinwand*  
30 x 25 cm  
2006



VIELLEICHT LOSLASSEN II  
*Mischtechnik auf Leinwand*  
80 x 75 cm  
2008





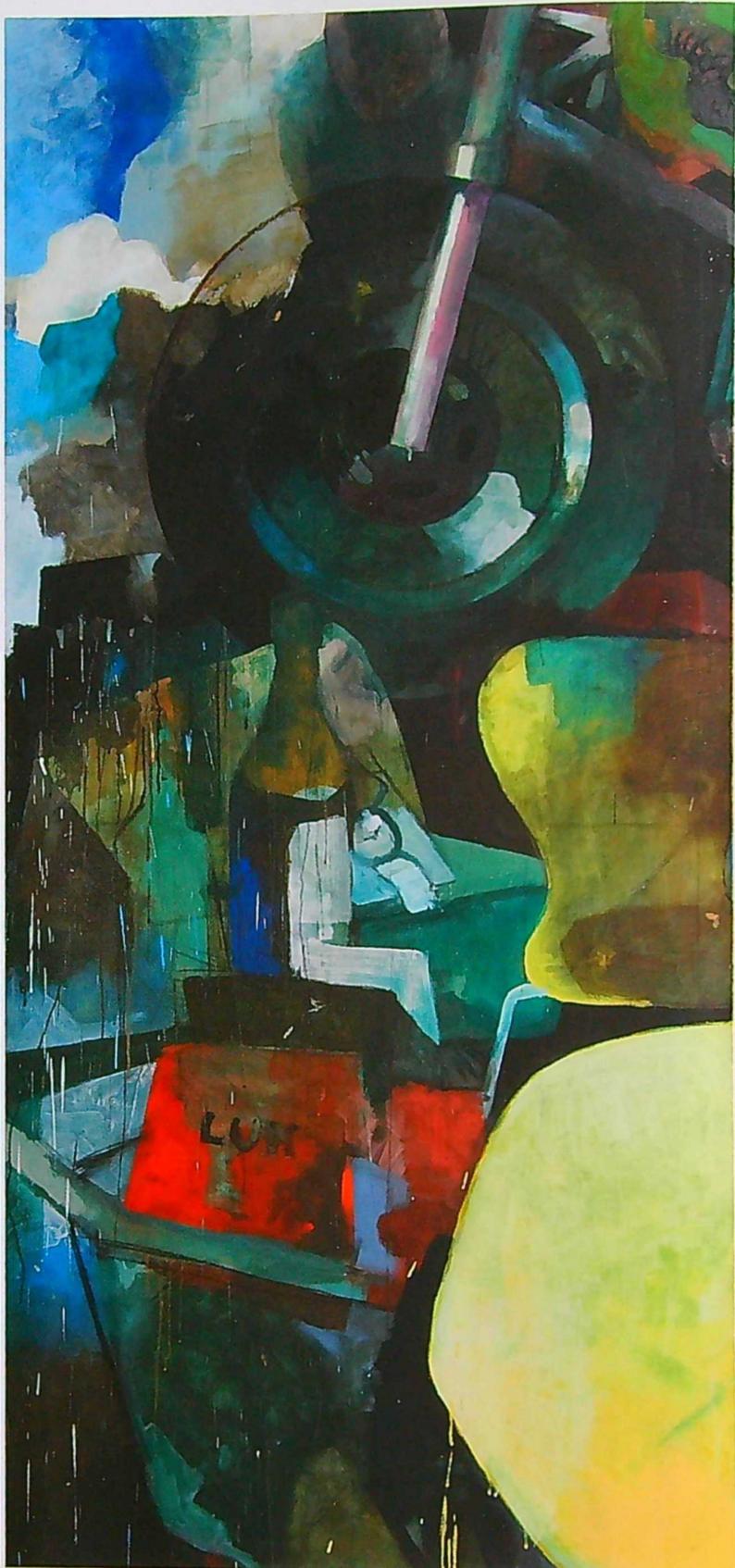
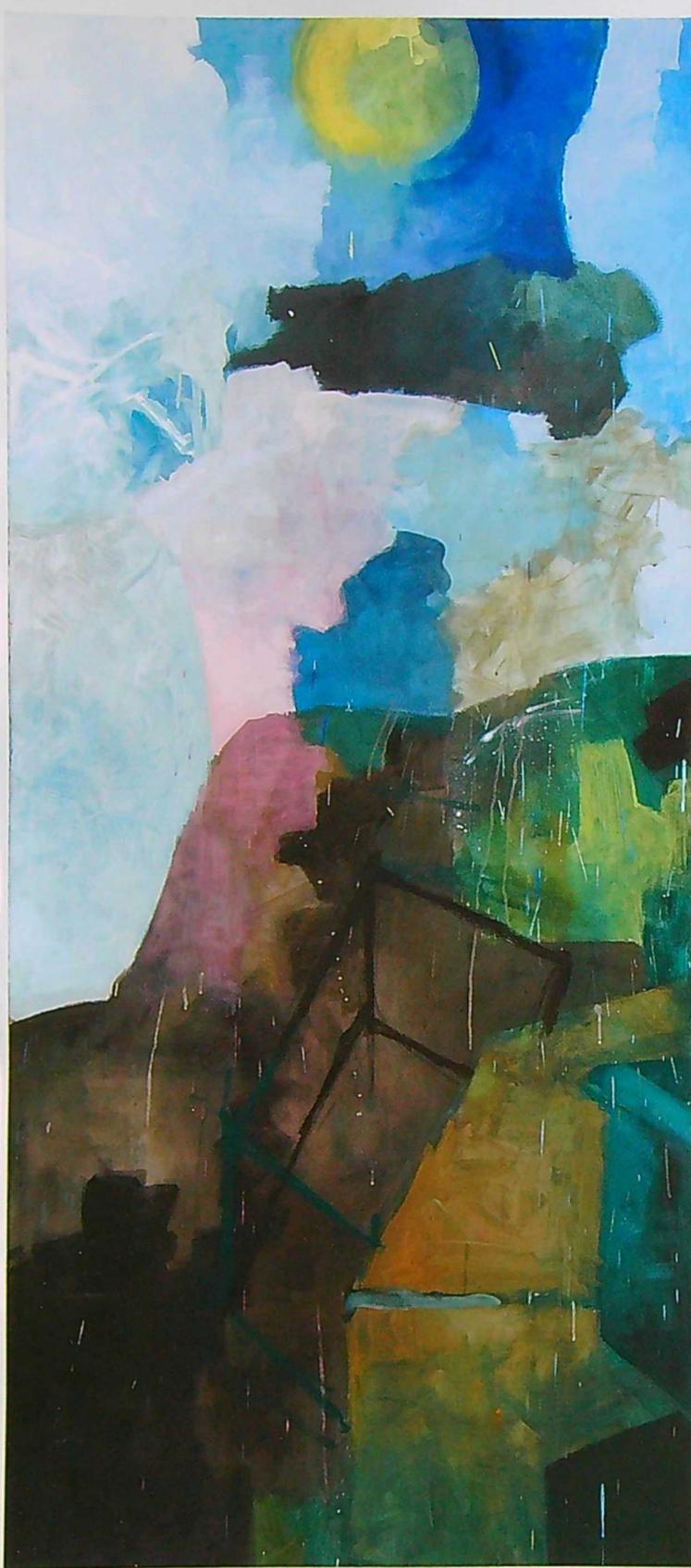


*vorherige Seite:*  
HEIMSUCHUNG  
*Mischtechnik auf Leinwand*  
230 x 360 cm  
2006  
*Privatbesitz*

STUDIE ZU VERSUCHUNG I  
*Mischtechnik auf Hartfaser*  
43,5 x 74,5 cm  
2008

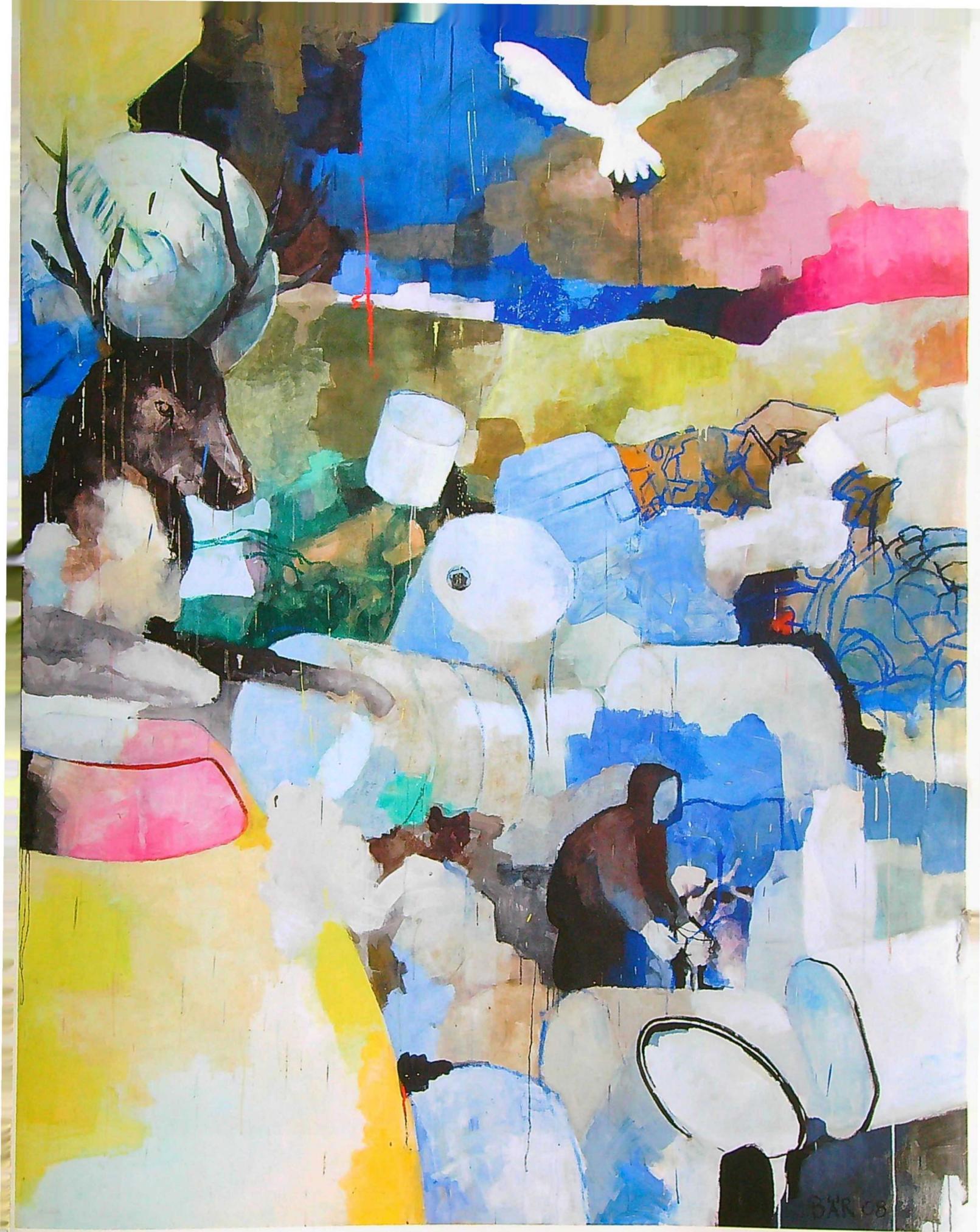
STUDIE ZU VERSUCHUNG II  
*Mischtechnik auf Hartfaser*  
43,5 x 68 cm  
2008

*rechts, Innenseite:*  
VERSUCHUNG I  
*Mischtechnik auf Leinwand*  
220 x 380 cm  
2007–2008

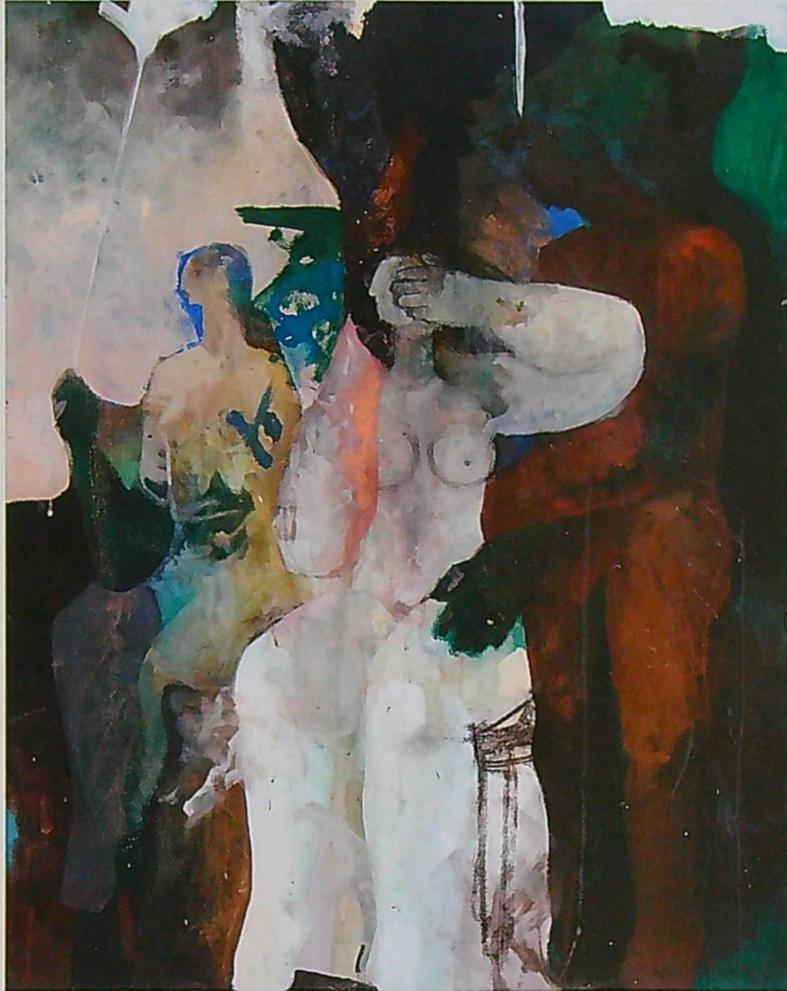








BXR 08



VIELLEICHT LOSLASSEN

*Mischtechnik auf Leinwand*

75 x 60 cm

2007

*Privatbesitz*

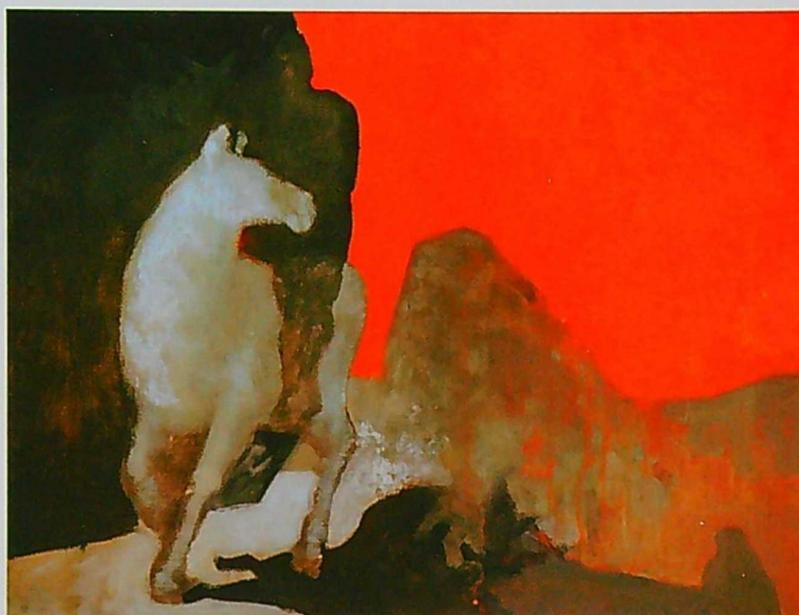
*linke Seite:*

VERSUCHUNG II

*Mischtechnik auf Leinwand*

230 x 360 cm

2008



O. T.  
*Mischtechnik auf Leinwand*  
45 x 60 cm  
1999–2002  
*Privatbesitz*



DER BETRACHTER  
*Mischtechnik auf Leinwand*  
200 x 230 cm  
2001–2003  
*Privatbesitz*



GESICHT EINER EPOCHE I

*Mischtechnik auf Holz*

*150 x 80 cm*

*2006*

*Privatbesitz*



GESICHT EINER EPOCHE II

*Mischtechnik auf Holz*

*150 x 80 cm*

*2006*

*Privatbesitz*



(AUS)SITZEN

*Mischtechnik auf Hartfaser*

41 x 26 cm

2006

*Privatbesitz*

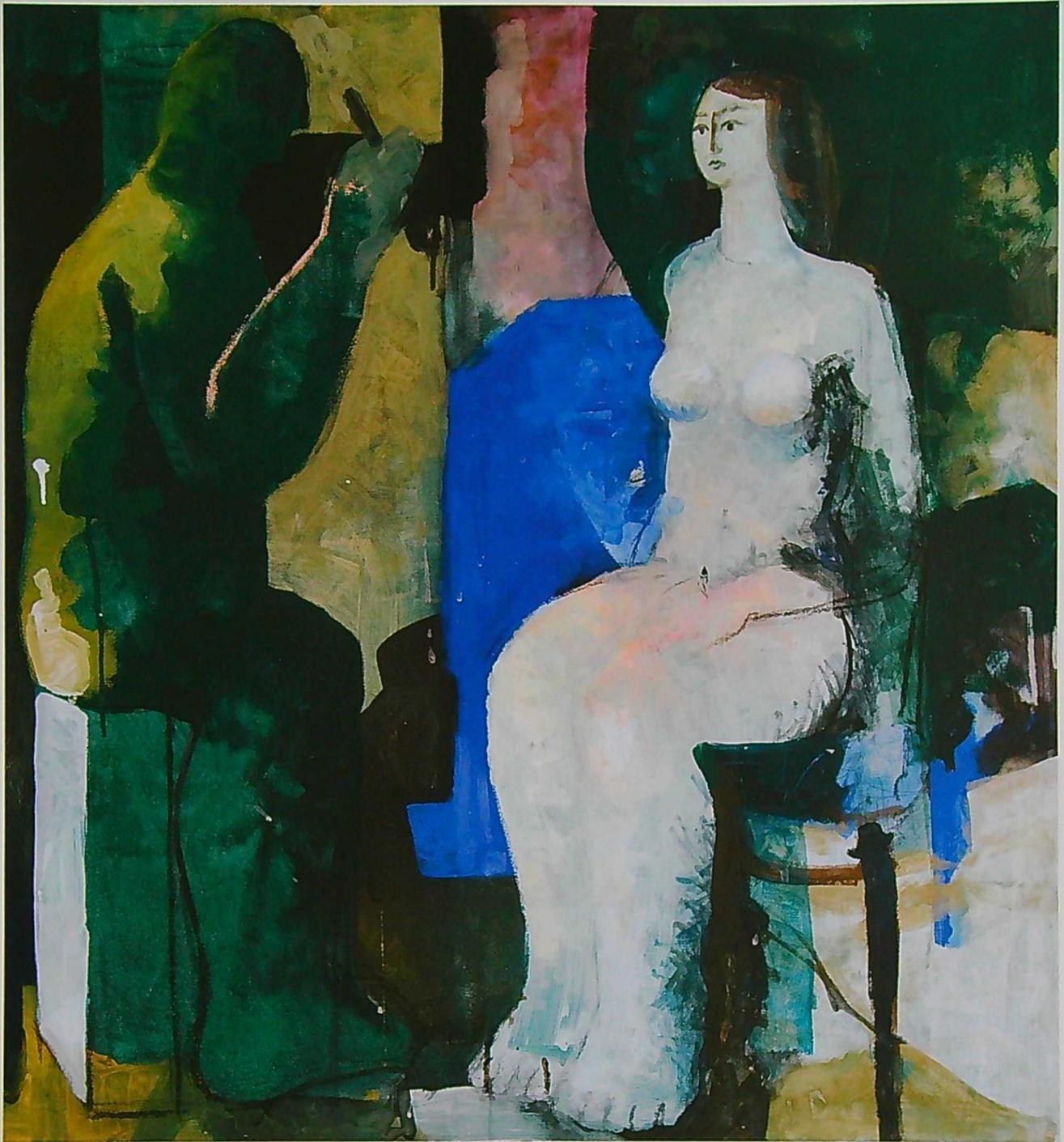
AM PLASTERSCHNEIDEN

*Mischtechnik auf Hartfaser*

41 x 25 cm

2006

*Privatbesitz*



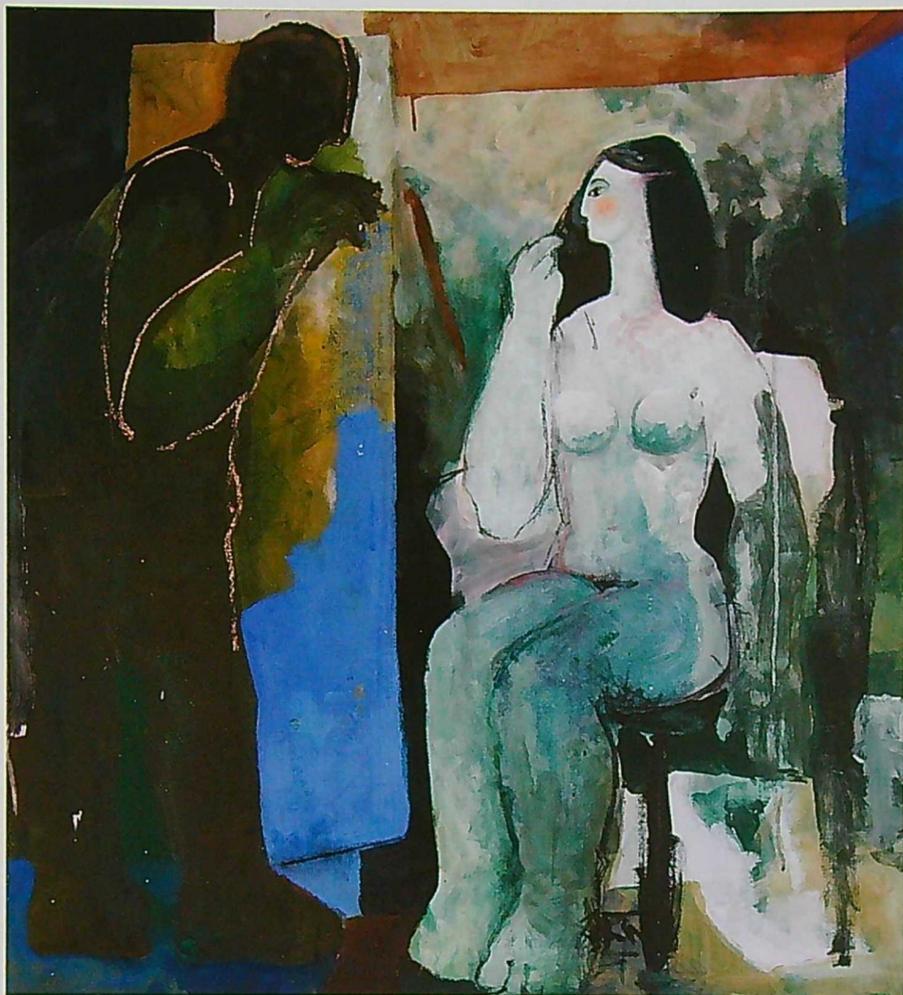
HINTER DER LEINWAND I

*Mischtechnik auf Leinwand*

80 x 75 cm

2006

*Privatbesitz*



HINTER DER LEINWAND II

*Mischtechnik auf Leinwand*

80 x 75 cm

2006



DIE WEISSE LEINWAND

*Mischtechnik auf Leinwand*

75 x 80 cm

2000/2008



25. APRIL  
*Mischtechnik auf Leinwand*  
140 x 130 cm  
2005



AUS DEM FENSTER  
*Mischtechnik auf Leinwand*  
110 x 100 cm  
2004



## VORSCHLAG ZUR NEUGESTALTUNG DER »FLAMME« IN HALLE (SAALE)

### AUSGANGSLAGE

**F**ast am gleichen Standort des heutigen Fahnenmonuments fand 1901 die Einweihung des Denkmals für den Kaiser Wilhelm statt. Der Architekt Bruno Schmitz schuf eine monumental wirkende, konkave Säulenkolonnade mit zentraler Exedra. Die dazu gehörenden Bronzenfiguren – Wilhelm I., Bismarck und Moltke – wurden vom dem Bildhauer Robert Breuer erschaffen. Bereits 1945 sollte der wilhelminische Protz einem einfachen Denkmal für die Opfer des Faschismus weichen. Abgebrochen wurde das wenig zerstörte Kaisermonument jedoch erst zwei Jahre später. Auf der neu entstandenen Grünfläche wurde, wie vorgesehen zum Gedenken an die Opfer, eine relativ kleine Skulptur des Bildhauers Herbert Volwahn eingeweiht. Die Skulptur wurde im Zuge der Neugestaltung der gesamten Anlage am Hansaring (Halle/Saale) 1964 in den Gertraudenfriedhof verlagert.

Zum 50. Jahrestag der russischen Revolution (November 1967) sollte an dieser Stelle ein Denkmal gesetzt werden. Dazu veranstaltete die Stadt einen international besetzten Workshop. Siegbert Fliegel (stellvertretender Architekt von Halle Neustadt) konnte sich mit seinem raumplastischen Konzept durchsetzen. Für die sehr komplexen statischen Berechnungen war Herbert Müller verantwortlich.

Entstanden ist eine durch die konvexen und konkaven Flächen sehr plastisch wirkende Großplastik. Konstruktiv besteht das Monument aus vorfabrizierten

Stahl- und Betonteilen, die zu der 24 Meter hohen Konstruktion zusammengebaut wurde. Die Form kann als Flamme oder eine im Winde wehende (oder entrollende) Fahne verstanden werden. Entsprechend wurde das Objekt »Flamme der Revolution«, »Fahne« oder aber auch »Monument der Freundschaft« genannt. Ihr Schöpfer hatte jedoch darüber hinaus eine komplexere Symbolik vor Augen. Er suchte nach einem Adäquat zum technischen Bauen und dem damit immanenten (nicht nur technisch verstanden) Fortschrittsgedanken. Die inhaltliche und formale Anknüpfung an Ideen und Experimente der 20er Jahre sind dabei nicht zu übersehen. Zu erinnern ist etwa an das Denkmalmodell für die III. Internationale von Tatlin oder auch an das Denkmal für die Märzgefallenen in Weimar von Gropius.

Das Monument in Weiß zu halten (was die Absicht des Gestalterkollektivs war) konnte sich nicht durchsetzen. Die ursprüngliche Farbgebung war eine flammenartige Bemalung in den Farben Blau, Rot, Orange, und Gelb (entsprechend der Flammenintention). 1968 wurde das Denkmal einheitlich rot übermalt. Damit wurde inhaltlich eine deutliche Akzentverschiebung von der »Flamme der Revolution« zur »Fahne« geschaffen. Nebst anderen Großdemonstrationen fand bei der »Flamme« auch alljährlich im September der Gedenktag für die Opfer des Faschismus statt.

Nach der Wende wurde das Monument – als Symbol der Macht – teilweise stark angefeindet und in spontanen Aktionen farblich umgemalt (und somit umgedeutet). Während der Wende war das Monument Zielscheibe für Farbbeutelwürfe und andere Unmutskundgebungen. Im Winter 1992 wurde es in einer spon-

*Die drei Fahnenfotos, S. 98, 100, 101, zeigen ein Gipsmodell.  
(102 cm Höhe)*

tanen Bürgeraktion farblich stark umgestaltet. Dabei wurde auch ein großer ›Beuys-Hase«, als Symbol der ›Umwandlung der Symbole der Macht in Friedenssymbole« aufgemalt. Darüber hinaus existierten inhaltlich und künstlerisch sehr anspruchslose Ideen. So etwa der Vorschlag, die »Fahne« in den Farben der Stadt oder im Europablau zu bemalen. Sogar als Werbeträger hätte



Abb. 19

*Fahnenmonument ca. 1969 in dem damals ebenfalls neu errichteten Boulevard*

die Fahne erhalten sollen. Immer wieder wurde auch der Abriss gefordert. Dabei wurde sogar die Wiedererrichtung des Kaiser-Wilhelm-Denkmal in Erwägung gezogen. Das neue Nachbargebäude der Telekom, die komplizierte architektonische Gestaltung der dort sich neu befindenden Tiefgarage und die umgebende Grünanlage lassen heute unharmonische Räume entstehen und zeugen davon, dass während der Planung vom späteren Abriss ausgegangen wurde. Irgendwie überlebte das Monument die »ästhetische Abrechnung« dann aber doch. Sogar zu einer Sanierung der Betonplastik konnte man sich durchringen. Für die farbliche Neugestaltung lud die Stadt Halle im Jahre 2002 sechs Künstler zu einem Wettbewerb ein. Durchsetzen konnte sich der Künstler Steffen O. Rumpf mit seiner Idee einer »aufsteigenden Galaxie vor kosmischer Hintergrundstrahlung«.

#### ZU MEINEM ENTWURF

Es konnte für mich nicht darum gehen, das Monument in eine unverbindliche Aussage umzuwerten (»umstreichen in Europafahne«). Die Öffentlichkeit würde eine solche Aktion zu recht ohnehin als ein Umtünchen deuten. Mein Entwurf nahm also bewusst intendierte (etwa Opfer des Faschismus) und auch in der Debatte assoziierte Inhalte (Kaiser-Wilhelm-Denkmal) auf. Dazu gehörten auch solche inhaltlichen Bezüge, die Konfliktpotential mit sich bringen konnten. Der Entwurf wird dabei von der Basis her entwickelt. Von der Ansicht Hansaring liegt zunächst ein Toter ( in der Art einer Predella), gefolgt von einer großen trau-

ernden Figur. Auch zukünftig soll das Monument eine Referenz an die Opfer des Faschismus darstellen. Aus dem dunkel gehaltenen Sockelbereich des Monuments stößt eine »Liberte« mit Fahne in die Höhe (in Anspielung auf das Gemälde »Die Freiheit führt das Volk« von Eugène Delacroix und weiter als Sinnbild der Pariser Commune). Bezogen auf die »Opfergruppe« steht sie für Befreiung von Unterdrückung und Terror. Ebenso aber ist sie ein Symbol für Aufbruch und Utopie. Darauf baut sich zunächst ein etwas wackeliges Gerüst auf. Von hier aus streckt sich eine Figur nach der Spitze des Monuments. Sie greift nach dem Licht, das im Allegorischen so gut wie im historischen Sinne gelesen werden kann (»Brüder zum Lichte ...« wie auch »Elektrizität gleich Sowjetmacht ...«), auch dabei nehme ich Bezug auf die ursprüngliche Intention des Monumentes. Gerade aber auch mit dem wackeligen Gerüst soll exemplarisch auf das Risiko der Revolution Bezug genommen werden. Das Gerüst (oder auch Tribüne) soll zugleich einen »Tatlin-Turm« in figürlicher Auffassung darstellen. Und nähert sich somit einer weiteren ursprünglichen Intension des Monumentes an. Auf der Rückseite wird im untersten Bereich nochmals auf den faschistischen Terror eingegangen. Im Anschluss leiten anweisende Handgesten die Wendethematik ein. Eine erstarrte (Beton)-Figur steht für die gesellschaftliche Stagnation. Eine Drehung weiter stellt eine sich in Bewegung befindende Figur den Aufbruch dar. Das Tuch in den Händen der Figur kann als Fahne verstanden werden oder aber auch als Vorhang, der beiseite gezogen wird, um den Durchblick auf eine offene Zukunft zu schaffen. Ebenso kann das Tuch aber auch als Flughilfe, im Sinne eines Flugversuchs, ohne recht

fliegen zu können (in Anspielung auf den DDR- Sozialismus), als Fahne oder als Vorhang gesehen werden. Gleichzeitig überwindet der »Aufbruch« auch die Klamotten der Welt, die (ganz unten am Sockel des Monuments) als stürzendes Kaiser-Wilhelm-Standbild dargestellt sind.

Der Entwurf versucht die architektonische Form ebenso wie die Räumlichkeit des Objekts zu unterstützen. Die Wölbungen werden farblich und tonal betont. Die großfigurige Komposition greift die Form des Objekts auf und ist mit der Herausforderung verbunden, deren Geschlossenheit zu wahren. Um der Nahsicht genüge zu leisten, ist im unteren Bereich die Umsetzung bewusst zeichnerisch gehalten. Der obere Bereich ist hingegen eher auf die Fernsicht angelegt. Beim Verschieben des eigenen Blickpunktes werden die Figuren (bedingt durch die Wölbung) optisch »zu- und abnehmen«.







## BIOGRAFIE

- 1967 Geboren am 1. Juni in Zürich als Sohn der Keramikerin Rosa Bär und des Malers, Grafikers und Musikers Ueli Bär.
- 1984 Abschluss der Schulzeit; Besuch des gestalterischen Grundjahrs an der Schule für Gestaltung Zürich.
- 1985 Einjährige Anstellung im Innenarchitekturbüro Jochen Brunner.
- 1986–87 Arbeit in einer Tischlerei, mit dem Ziel, die handwerkliche Produktion »von innen her« kennen zu lernen.
- 1987–91 Ausbildung als Grafiker bei Gody Anderegg. Intensive Beschäftigung mit der Kunst und der Politik Jugoslawiens und Italiens und zahlreiche Reisen in diese Länder.
- 1991–96 Tätigkeit als Gebrauchsgrafiker in Zürich, zunächst im Anstellungsverhältnis, dann freischaffend. Nebenbei freie Tätigkeit als Maler und Grafiker, mit besonderem Schwerpunkt auf der Lithografie. Mehrmonatiger Aufenthalt in Bologna und auf Sizilien.
- 1996 Entschluss, die Gebrauchsgrafik weitgehend aufzugeben und Beginn eines Studiums für freie Malerei an der Schule für Gestaltung Basel bei Werner Mutzenbecher.
- 1997–02 Studium an der Hochschule für Grafik und Buchkunst - Academy of Visual Arts Leipzig in der Klasse von Professor Arno Rink und seinem damaligen Assistenten Neo Rauch.
- 2000–05 Aufbaustudium (Postgradual) bei Professor Ulrich Klieber, Professor Thomas Rug sowie Professor Otto Möhwald an der Burg Giebichenstein, Hochschule für Kunst und Design Halle, als Stipendiat der Rosa-Luxemburg-Stiftung.

Alex Bär lebt und arbeitet in Halle (Saale) und Zürich. Er ist an verschiedenen Sommerakademien als Dozent tätig und Mitglied des Berufsverbandes Bildender Künstler BBK.

## EINZELAUSSTELLUNGEN

- 2002 Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen, Leipzig
- 2003 Galerie Trittligasse, Zürich
- 2004 Galerie Marktschlösschen - Verband der Bildenden Künstler Sachsen-Anhalt, Halle (mit Katalog)  
Karl Liebknecht Haus, Berlin  
Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen, Leipzig
- 2005 Galerie Helle Panke, Berlin  
Galerie fünf Sinne, Halle  
Galerie Trittligasse, Zürich
- 2006 Galerie GBM, Berlin  
Sakristei der Stadtkirche »Alt Marien«, Lutherstadt Wittenberg  
Ausstellung der Cranachstiftung Wittenberg
- 2007 Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen, Leipzig (mit Katalog)  
Burg Klempenow (Kultur Transit 96), Brest OT Klempenow  
Galerie Trittligasse, Zürich
- 2009 Galerie im Malzhaus, Plauen  
Galerie Trittligasse, Zürich
- Daneben zahlreiche Teilnahmen an Gruppenausstellungen im In- und Ausland.

## AUTOREN

Peter H. Feist



geb. 1928, ist Kunsthistoriker mit ständiger kunstkritischer Aufmerksamkeit für Gegenwartskunst. Er studierte und lehrte in Halle, seit 1958 in Berlin, wo er 1990 als Direktor eines Instituts der Akademie der Wissenschaften in den Ruhestand ging, aber weiter, u. a. über französischen Impressionismus, publizierte. Er gehört der Leibniz-Sozietät e. V., dem Internationalen Komitee für Kunstgeschichte und der Internationalen Vereinigung der Kunstkritiker an.

Annika Michalski



geb. 1980 in Weimar. Studium der Kunstgeschichte, Alten Geschichte und Mittleren/Neueren Geschichte an der Universität Leipzig. 2006 Magistra Artium mit der Arbeit »Narr und Harlekin im Werk Werner Tübkes«. Seit 2006 Mitarbeit in der Tübke Stiftung Leipzig. Seit 2007 Promotion über die Selbstporträts des Leipziger Künstlers Werner Tübke mit einem Stipendium der Studienstiftung des deutschen Volkes und Tätigkeit als Lehrbeauftragte an der Universität Leipzig.

Samuel Vitali



geb. 1968 in Zürich. Studium der Kunstgeschichte, Geschichte und Russistik in Zürich. 1997–1999 Doktorandenstipendium der Bibliotheca Hertziana, anschließend Mitglied des Schweizerischen Instituts in Rom. 2001–2004 freier Mitarbeiter der Galleria d'Arte Moderna, Bologna. 2002 bis 2004 Assistent am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich. 2004 Promotion über die Fresken der Carracci im Palazzo Magnani. Seit 2004 Konservator am Kunstmuseum Bern; Kurator mehrerer Ausstellungen.



# IMPRESSUM

© Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen e.V.  
Harkortstraße 10, D 04107 Leipzig  
Tel.: 0341-9608531  
Fax: 0341-2125877  
RosaLuxemburg-Stiftung.Sachsen@t-online.de

Grafische Gestaltung: A. Bär / J. Damm-Fiedler

Bild auf Umschlag: Ausschnitt aus MIT SCHWARZEN STRÜMPFEN, 2007,  
Mischtechnik auf Hartfaser 27 x 45 cm, Privatbesitz

Alle Bilder, falls nicht anders angegeben, befinden sich im Besitz des Künstlers.

#### Fotonachweis:

Friederich Agentur, Leipzig: S. 33, Abb. 9/ S. 87  
Michael Ehritt, Leipzig: S. 28, Abb. 1, S. 29, Abb. 2/3, S. 30, Abb. 4,  
S. 31, Abb. 5, 6, 7, S. 33, Abb. 10, S. 86, S. 102  
Georg Stäblein, Leipzig: S. 8, Bild oben und Mitte  
Jürgen Kunstmann, Krostitz: S. 34, Abb. 11  
© Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2008, S. 38, Abb. 13, 15, S. 43, 18  
Stadtarchiv Halle, S. 98, Abb. 19  
Andreas Bartsch, Halle: Alle übrigen Fotos der Werke von Alex Bär.

Wir haben uns bemüht, sämtlichen Fotorechten nachzukommen.  
Sollte das in Einzelfällen nicht gelungen sein,  
bitten wir Sie, mit dem Herausgeber in Kontakt zu treten.

Herstellung:  
Merkur Druck- und Kopierzentrum GmbH  
Hauptmannstraße 4  
04109 Leipzig

ISBN 978-3-86583-315-0

**Alex Bär.**  
**Paradies und Wirklichkeit**

**In anderen Worten:**

**Der Mensch zwischen den Polen.**

**Das Paradies als Beginn der Menschheitsgeschichte versinnbildlicht einen heilen, märchenhaften Ort, den unberührten Natur- und Urzustand.**

**Zugleich aber sind seine Auflösung und das Erwachen aus dem Traum in eine neue, raue Realität enthalten.**

**Adam und Eva als erstes Menschenpaar stehen ihrer beginnenden, wechselvollen Geschichte und wandelnden Befindlichkeiten gegenüber.**

**Das Changieren zwischen einem sehnsuchtsvollen Garten Eden, der den Bruch als Übergang bereits in sich trägt, und den Wirklichkeiten, die das Menschsein umfassen, ist Gegenstand der Malereien Alex Bärs.**

**Dabei will alles Gegenwart sein.**

**Die Gemälde und Zeichnungen umkreisen zeitlose Themen:**

**Liebe, Vergänglichkeit, Gefahr, Hoffnung, Sehnsucht und (politische) Gewalt.**

*Rosa Luxemburg*

Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen e.V.