



1 Maciej Bernhardt, *Das Gedächtnis der Dinge V (Grün)*, 2013, Acryl, Öl/Holz, ca. 50 x 40 cm

Kai Artinger

DIE WIDERSPRÜCHLICHKEIT DER ILLUSION

Die Cut-Outs des polnisch-deutschen Malers Maciej Bernhardt und das Trompe-l'œil

1

Die illusionistische Malerei, die Kunst der Augentäuschung, hat in Europa und Nordamerika Tradition.¹ Der Bogen ihrer Geschichte spannt sich vom Trompe-l'œil in der Antike bis zum Foto- und Hyperrealismus, die in den 1960er Jahren aufkamen. Die illusionistische Malerei ist Teil der Geschichte des Realismus in der bildenden Kunst und ein Kapitel des Realismus in den demokratischen Ländern wie den Vereinigten Staaten von Amerika, wo der Fotorealismus in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts entwickelt wurde und bis heute, aber nicht nur dort, als Stil fortbesteht.² Bereits im 18. und 19. Jahrhundert arbeiteten in den USA Künstler, die sich auf das Trompe-l'œil spezialisiert hatten. Es waren Maler wie Raphelle Peale (1774–1825) und John Haberle (1856–1933).

2010 zeigte das Bucerius Kunst Forum in Hamburg die Ausstellung „Täuschend echt. Die Kunst des Trompe-l'œil“ und veranstaltete zuvor zu deren Vorbereitung eine Tagung, auf der die illusionistische Gattung thematisiert und analysiert wurde. Die Referent:innen dieses Symposiums waren sich am Ende einig, dass die illusionistische Malerei täuschen kann und soll, und dass das Trompe-l'œil als Sondergattung des Stilllebens das Auge nicht nur täuschen soll, sondern die Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung der Betrachtenden forciert. Das Trompe-l'œil, so eine zentrale Erkenntnis, wirft die Frage nach dem Status der Bilder als sinnliche Medien der Erkenntnis auf.³ Die Gastkuratorin und Initiatorin der Ausstellung, Bärbel Hedinger, ist davon überzeugt, dass das Konzept, die Betrachtenden und ihre Vorstellung von den kanonisch verbürgten ästhetischen Grenzen des Bildes zu irritieren, bis heute Aktualität behalten hat. Insbesondere in der kunsthistorischen Forschung und Bildwissenschaft habe die Gattung seit Beginn der 1990er Jahre einen Bedeutungszuwachs erlebt, weil man in ihr einen wichtigen Aspekt zum Verständnis der Reflexion des Systems Bild und dessen Wahrnehmung durch die Betrachtenden erkannte.⁴

Was in der Diskussion des Trompe-l'œil und der illusionistischen Malerei bis heute aber unterbeleuchtet geblieben ist, ist die Beobachtung, dass Künstler:innen mit den Mitteln der illusionistischen Malerei zugleich die Illusion unterlaufen und so ihre Widersprüchlichkeit aufzeigen, d.h. dass sie mit ihren Bildern eine widersprüchliche Illusion schaffen, was an und für sich einen Widerspruch in sich darstellt, weil ja eine Sinnestäuschung entweder vollkommen ist, um täuschend echt zu sein, oder es eben nicht ist und somit keine Illusion schafft.

Die Cut-Out-Bilder des polnisch-deutschen Malers Maciej Bernhardt (*1953) sind ein herausragendes Beispiel für das Phänomen, dass das System Bild und seine Wahrnehmung auch dem Zweifel anheimfallen und die Widersprüchlichkeit der Illusion des Trompe-l'œil bloßgelegt werden kann. In der realistischen Malerei der Gegenwart gibt es vielleicht keinen vergleichbaren Künstler und keine

vergleichbare Künstlerin, der/die mit der Lust zur Ironie die Betrachtenden herausfordert und die Grenzen des traditionellen Bildes hin zum Objekt übersteigt. Bernhardts ab Mitte der 1990er Jahre begonnene und bis heute fortgesetzte Serie der Cut-Out-Bilder entwickelte sich aus seiner fotorealistischen Malerei, er bedient sich der Mittel des Trompe-l'œils, doch in vielerlei Hinsicht gehen seine Bilder über dessen Grenzen hinaus und sorgen nach einem ersten Augenblick der Verblüffung, des Erstaunens, der Verwunderung, für eine nachhaltige Irritation, in deren Folge die Aufmerksamkeit der Betrachtenden auf die eigene Wahrnehmung des Bild-Objekts gelenkt und damit zugleich die Illusion aufgehoben wird.

2

Eine von Bernhardts ersten Arbeiten seiner Cut-out-Serie war *Orangen* von 1996, eine Malerei aus Acryl und Öl auf Holz. Sie stellt eine verrostete rechteckige Eisenplatte dar, vor der ein zerknülltes weißes Blatt Papier schwebt, das zwei Orangen hinterfängt. Wie das Papier schweben auch die Orangen. Sie werfen einen Schatten auf das Blatt. Dieses ragt über die Eisenplatte hinaus und durchbricht die regelmäßige Konturlinie des Bildträgers. Darüber hinaus hat die Eisenplatte unten fünf Bohrlöcher, durch die die Wand sichtbar ist, an der das Bild hängt. Die unregelmäßige Form des Bildes und die Löcher im Bildträger sind nur möglich, weil das Bild auf eine ausgesägte Holzplatte gemalt ist. Durch die naturalistische Darstellung der verschiedenen Oberflächen der dargestellten Gegenstände entsteht die Illusion einer Eisenplatte, vor der das Blatt Papier und die Orangen vollkommen unrealisch schweben.

Andere Arbeiten Bernhardts aus derselben Zeit sind vergleichbar, zum Beispiel *Splitter* von 1996 (Abb. 3) und die Bilder *Rot* und *Blau* von 1999 (Abb. 4/5). In all diesen Arbeiten wird das Grundkonzept der Cut-outs ersichtlich. Während in *Fragment* Objekte wie Bildschnipsel und ein Blatt Papier mit einem Stein vor einer blauen Steinwand mit rätselhaften Inschriften und Zeichen schweben, sind es in *Rot* und *Blau* jeweils das Fragment einer runden Steinscheibe bzw. einer zerbrochenen verrosteten Eisenplatte, die vor einem monochromen Farbgrund schweben und Schlagschatten werfen. Während in *Rot* das Fragment aus der roten Fläche herausragt, „überdacht“ das Eisenfragment in *Blau* gleichsam die Fläche.

Durch die Verwendung von Holz als Bildträger kann Bernhardt unregelmäßige Bilder herstellen, d.h. Bilder, die nicht auf

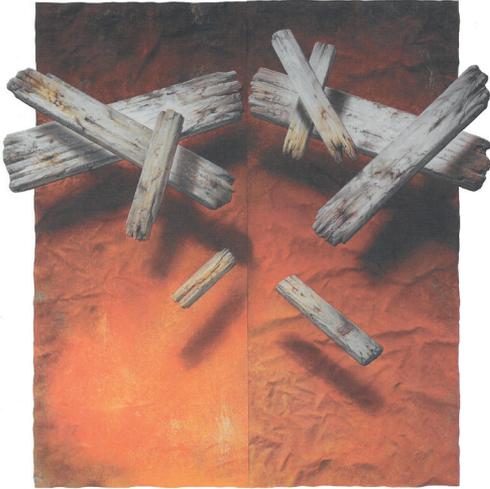


2 Maciej Bernhardt, *Orangen*, 1996, Acryl, Öl/Holz, 100 x 130 cm

3 Maciej Bernhardt, *Splitter*, 1996, Acryl, Öl/Holz, 102 x 140 cm

4 Maciej Bernhardt, *Rot*, 1999, Acryl, Öl/Holz, 150 x 200 cm

5 Maciej Bernhardt, *Blau*, 1999, Acryl, Öl/Holz, 122 x 190 cm



6 Maciej Bernhardt, *Das Gedächtnis der Dinge VIII*, 2016, Acryl/Holz, 150 x 150 cm

die regelmäßige Form eines viereckigen Keilrahmens beschränkt sind, sondern bestimmt sind von der unregelmäßigen Form des dargestellten Gegenstandes bzw. der Gegenstände. Durch die illusionistische Malerei erscheinen die Dinge wie wirklichkeitstreuere Objekte in einem Trompe-l'œil.

In späteren Bildern seiner Serie, die Bernhardt „Irregular Framing“ getauft hat, setzte er dieses künstlerische Konzept mit Variationen fort, wobei das Grundschema gleichbleibt.

In *Folie (JC)* von 2002 und *Das Gedächtnis der Dinge V (Grün)* von 2013 treibt Bernhardt das Verwirrspiel mit der Wahrnehmung der Wirklichkeit weiter, indem er die illusionistische Malerei als eine widersprüchliche Illusion, als falsche Wahrnehmung der Wirklichkeit, vorführt (Abb. 7/1).

Schlägt man im Lexikon den Begriff „Illusion“ nach, heißt es dort: „Maler und Zeichner benutzen

bestimmte visuelle Darstellungsverfahren (Trompe-l'œil), um Eindrücke ungewöhnlicher und damit überraschender Art zu kreieren, mit denen Verblüffung und Erstaunen und Wundern zu erreichen ist.“⁵ Darauf zielen Bernhardts Cut-outs zwar ebenfalls ab, sie verblüffen, gleichzeitig säen sie aber Zweifel und werfen Fragen auf: Sehe ich richtig? Ist das möglich?

In *Folie (JC)* ist die plastische Figur des gekreuzigten Christus (ohne Kreuz) vor einem Stück Aluminiumfolie dargestellt. Beide, Folie und Plastik, schweben vor einer bearbeiteten alten Steinplatte, auf der der Zahn der Zeit sichtbare Spuren hinterlassen hat. Die Steinplatte ist oben über die ganze Breite abgebrochen und weist dadurch einen unregelmäßigen Rand auf. Über diesen ragt die Folie und die Christusfigur hinaus. Beide schweben vor diesem Hintergrund. Folie und Skulptur werfen Schlagschatten. Bernhardt malte die verschiedenen Oberflächen mit einer solchen Akribie, dass sie zum Greifen nah erscheinen. Man meint die haptische Erscheinung der zerknitterten Alufolie, des



7 Maciej Bernhardt, *Folie (JC)*, 2002, Acryl/Holz, 107 x 140 cm

8 Das Bild auf der Staffelei im Atelier des Künstlers

verwitterten rauen Steins, des glattpolierten Holzes der Christusfigur fast zu ertasten. Die Dinge und die Situation erscheinen wegen des Trompe-l'œil-Effekts „real“, tatsächlich ist es aber nur eine Illusion.

Ganz ähnlich ist das Bild *Das Gedächtnis der Dinge V (Grün)*. Hier schweben Steine in einem nicht näher bestimmten grünen Raum. Eigentlich müssten sie gemäß der Schwerkraft nach unten fallen, doch sie sind wie stillgestellt, hängen schwerelos in der Luft. Sie sind in einem Schwebезustand. Während der grüne Raum ein beinahe quadratisches Viereck bildet, ragen aus ihm die verschiedenen großen Steine heraus. Sie sind vor und untereinander angeordnet und erinnern an einen Steinschlag. Die im unendlichen Raum schwebenden Steine erinnern an Asteroiden im Weltall.

3

Maciej Bernhardt wurde 1953 in Polen geboren. Die Eltern waren selbst Künstler. Ihr Sohn begeisterte sich früh für die Malerei und war fasziniert von den Werken Roger van der Weydens, Hans Memlings, der Gebrüder van Eyck, Hieronymus Bosch, Pieter Brueghels, Jan Vermeers, Pieter Claesz, Willem Claeszoon Heda und vielen anderen. Auch surrealistische Künstler wie Salvador Dalí (1904–1989) waren darunter. Von 1972 bis 1977 studierte er Malerei an der Kunstakademie Krakau. Sein künstlerischer Schwerpunkt lag auf dem Realismus, insbesondere dem Fotorealismus. Das war für die polnische Kunstszene der späten 1970er Jahren ungewöhnlich und nicht unproblematisch,⁶ weil der Fotorealismus in den kommunistischen Staaten des Warschauer Pakts als Ausdruck von Westkunst galt. Bernhardt war aber weniger an der weltanschaulichen Seite des Fotorealismus als an der ästhetischen interessiert, denn in diesem Stil sah er die Möglichkeit, die Ding-Welt in seinen Bildern so überzeugend wie möglich darzustellen. Bernhardt über seine damalige künstlerische Entwicklung: „Bereits im dritten Jahr an der Kunstakademie verwendete ich schon Details aus Fotografien in meinen Bildern, ab dem vierten Jahr wandte ich mich ganz dem Fotorealismus zu.“⁷ Bernhardt lag viel an der Perfektionierung seiner malerischen Technik.

Nach „seinem“ Realismus-Begriff heute befragt, antwortet Bernhardt, dass er keinen habe und ihn Kunsttheorie nie sonderlich interessiere, weil er in erster Linie Praktiker sei, ein Künstler, der sich ganz aufs Malen konzentriere. Malerei sei für ihn ein intuitiver, emotionaler Prozess, der wenig Platz und Zeit für anderes lasse. Dagegen würden ihn die Kunst-„Ismen“ wie der Realismus als weltanschauliches und ästhetisches Konzept nur am Rande interessieren. Überhaupt habe er die Diskurse und Debatten über den Realismus in der bildenden Kunst (im Westen) nicht wahrgenommen, denn die Situation im kommunistischen Polen war eine andere. In den 1970er Jahren spielte der Sozialistische Realismus bzw. „Sozialismus“ auf der Kunstakademie keine Rolle mehr. Über ihn habe er nur von seinen Eltern erfahren.⁸ Für die sich als fortschrittlich und modern begreifenden Künstlerinnen und Künstler in Polen war der Sozialismus längst verpönt, in dieser einst vom Staat oktroyierten propagandistischen Kunst sahen sie nur einen unzulässigen Angriff auf die Kunstfreiheit und einen Rückschritt in den Künsten. Daher lehnten die meisten Künstlerinnen und Künstler den Sozialismus ab. Dazu gehörten auch Bernhardts Eltern und sein Akademieprofessor. In Polen hatte diese Form des Realismus nur Bedeutung bis zu Stalins Tod im Jahr 1953. Danach verschwand sie „wie von Geisterhand und es herrschte wieder eine kunterbunte Mischung aus diversen ‚Ismen‘“⁹.



9 Maciej Bernhardt, *Regenmantel*, 1978, Öl/Leinwand, 130 x 110 cm

10 Maciej Bernhardt, *Frauen von „Elle“*, 1979, Öl/Leinwand, 121 x 149 cm

4

Schon in seinen frühen Arbeiten strebte Bernhardt die wirklichkeitsgetreue Darstellung von Textilgeweben an, die in der westlichen Konsumgüterwelt der letzte Schrei und in den kommunistischen Staaten unerreichbare Sehnsuchtsprodukte waren, weil es nichts Vergleichbares gab zu ihrem Farbreichtum, ihrem Glanz und ihren Eigenschaften. In *Jumpsuit Advertisement in „Marie Claire“* (1978) (Abb. 32) ging es nicht allein um die perfekt in Malerei übertragene Modefotografie, die zur Bewerbung von modernen Skianzügen in der westlichen Modezeitschrift „Marie Claire“ veröffentlicht worden war, sondern auch um die Darstellung und Verbreitung von Westprodukten, die in der sozialistischen Wirtschaft nicht gefertigt wurden und für die Mehrheit der Polinnen und Polen nicht käuflich zu erwerben waren. Deshalb waren Bernhardts frühe fotorealistische Ölgemälde auch eine politische Provokation, denn sie zeigten die verführerische Konsumgüterwelt jenseits des Eisernen Vorhangs ganz sachlich, ohne den erhobenen Zeigefinger und ohne eine offensichtliche Kritik.¹⁰ Im Kontext der kommunistischen Verhältnisse konnten die Bilder zwar als versteckte Kritik an der Mangelwirtschaft gedeutet werden, doch dem jungen Bernhardt ging es primär um den alten Wettstreit der Maler, ein Bild so naturgetreu zu malen, dass es von der Wirklichkeit nicht zu unterscheiden ist. Hier sei an die antike Geschichte des Wettstreits der Maler Parrhasios und Zeuxis erinnert.



11 Maciej Bernhardt, *Sanktuarium XIII Lingam*, 2001, Acryl/Leinwand, 160 x 200 cm

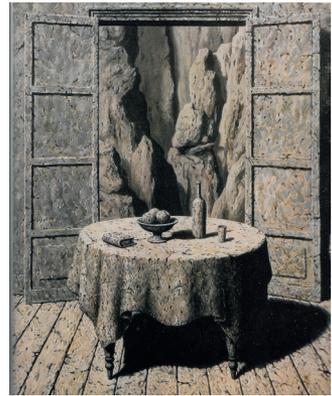
12 Maciej Bernhardt, *Doppel-Gemälde I (Wand)*, 1990, Acryl/Leinwand, 200 x 300 cm

Bernhardt wollte die ungewöhnlichen Stoffe eines Regenmantels (*Regenmantel*, 1978) (Abb. 9) oder einer Lederjacke (*Frauen von „Elle“*, 1979) (Abb. 10) täuschend echt wiedergeben und damit seine Fähigkeiten als Maler unter Beweis stellen. Natürlich stellte er sich mit diesem ästhetischen Konzept auch provokativ gegen eine systemkonforme politische Kunst, doch zugleich wurde seine Malerei durch diese Haltung politisch und provozierte Einwürfe gegen seine Bilder.

Bernhardt setzte in der Folge die malarischen Mittel des Fotorealismus in weiteren Bildserien ein. In den Arbeiten des *Sanktuarium*-Zyklus der 1990er und 2000er Jahre stand das Material Stein im Fokus (Abb. 11), ebenso in den *Doppel-Gemälden (Wände)*, 1990er Jahre (Abb. 12).

Anders als René Magritte, an dessen surreale Bilder versteinertes Welten die *Sanktuarium*-Bilder ein wenig erinnern, schematisiert Bernhardt nicht die Wiedergabe von Stein. In *Erinnerungen an eine Reise III* (1951) (Abb. 14) gibt Magritte die Idee von einem Stein wieder, doch es ist eine formalisierte Darstellung der immer gleichen Oberfläche verschiedenster Dinge und Objekte, die als versteinert erscheinen.

Die malerische Behandlung ist eher grob und abstrakt. Selbst in dem Gemälde *Das Pyrenäenschloss* (1961) (Abb. 13) verwendet Magritte nicht allzu viele Mühe auf die naturgetreue Wiedergabe des Felsbrockens, ihm reicht die Vermittlung der Idee, die sein Bild transportieren soll. Magritte verstand sich als ein „Ingenieur des Irrealen“¹¹, den das Malen angeblich langweilte, den Ekel erfasste, wenn er seine Farben und seine Palette sah und wenn er daran dachte, „damit herumschmieren zu müssen“¹². Ganz anders Bernhardt. Der ist von alten, untergegangenen Kulturen fasziniert, und Stein ist für ihn nicht gleich Stein. In der *Sanktuarium*- und *Doppel-Gemälde*-Serie erschafft er irrealer, rätselhafte, hermetische Räume, in denen die steinernen Überreste nur bedingt oder gar keine Auskunft über die Kultur geben, die sie angeblich hervorgebracht hat. In den porösen, schrundigen, vielfarbigen steinernen Oberflächen zeichnen sich verschiedenste Bearbeitungsspuren und mysteriöse Zei-



13 René Magritte, *Das Pyrenäenschloss*, 1961, Öl/Leinwand, 200 x 140 cm

14 René Magritte, *Erinnerungen an eine Reise III*, 1951, Öl/Leinwand, 80,3 x 64,8 cm



15 Maciej Bernhardt, *Doppel-Gemälde (Stein)*, 2002, Acryl/Leinwand, 210 x 240 cm



16 Der Abstand des Bildes zur Wand

chen ab, die zum Beispiel an die Wände ägyptischer Tempel mit Hieroglyphen denken lassen.

Dem Künstler geht es nicht wie Magritte um die Idee der Versteinerung oder der zu Stein erstarrten Welt, er ist, wenn man das oben genannte Bild von Magritte als „Ingenieur“ strapazieren will,¹³ eher ein „Ingenieur fiktiver, untergegangener Zivilisationen“, ein Archäologe erfundener Welten. Und um diese fantastischen Relikte glaubwürdig ins Bild zu setzen, nutzt Bernhardt die Überzeugungskraft seiner Pinsel und Farben. Er sieht genau hin, was das Wetter, was die Zeit mit einem Stein macht, wie dieser sich durch verschiedenste Kräfte, etwa Witterung, verändert, wie Erosion an ihm nagt und immer tiefere Spuren eingräbt. In den *Sanktuarien*-Bildern ist Bernhardt ein „Fotorealist“ erfundener Bilder, seine archaischen Szenen sind weder surreal noch unreal, sie könnten so oder so ähnlich irgendwo existieren, es sind fantastische (Bild-)Erfindungen und Ausgeburten der Fantasie ganz im Sinne der Literatur des polnischen Schriftstellers Stanislaw Lem (1921–2006), dessen Science-Fiction-Romane Bernhardt schon als Junge verschlang.

Noch ein anderer wichtiger Aspekt darf nicht außer Acht gelassen werden. Er trägt maßgeblich zum Eindruck des objekthaften Charakters der dargestellten Dinge in Bernhardts Bildern bei. Ihn entdeckt man, wenn man Cut-outs wie *Das Gedächtnis der Dinge (Grün)* nicht von vorn, also frontal, sondern von der Seite mit einem gewissen Abstand betrachtet (Abb. 16). Dann erkennt man die unterschiedliche malerische Ausführung einzelner Bildpartien. So sind die Steine und der Hintergrund mit unterschiedlichen Farben gemalt. Für den grünen Hintergrund verwendete Bernhardt Ölfarbe, für die Steine Acrylfarben. Auch hat er den grünen Grund gefirnist, nicht aber die Steine. Das ruft den Effekt hervor, dass die Steine sich vor dem Hintergrund zu befinden scheinen, weil sie sich von ihm abheben. Auch wird der Anschein des Schwebezustands durch die stumpf wirkenden Steine im farbintensiven Umraum noch hervorgehoben.

5

Die Cut-outs sind eine Weiterentwicklung von Bernhardts fotorealistischen Arbeiten, des *Sanktuarium*-Zyklus und der *Doppel-Gemälde*. Aus ihnen flossen Erkenntnisse, Erfahrungen und Bildideen ein. Die Cut-outs sind eine Art Kondensat dieser verschiedenen Formen und Bildinhalte und eine Fortentwicklung im kleineren Format. Betrachtet man Bernhardts Cut-outs in diesem Kontext, wird auch deutlich, warum sie nicht einfach eine Fortführung der traditionellen Trompe-l'œil-Malerei, d.h. der reinen Kunst- und Augentäuschung sind.

Nehmen wir zum Beispiel *Folie (JC)* (Abb. 7). Die illusionistische Erscheinung des Bildes ist irritierend und verwirrend, ja geradezu widersprüchlich. Die gemalte Steinplatte ist als gemaltes Wandstück auf einer realen Wand (wenn das Bild an einer Wand hängt) sofort erkennbar. Auch im Zusammenspiel mit der Alufolie und der Jesusfigur kommt es nicht zu einer vollständigen Augentäuschung, weil klar ist, dass der Künstler ganz offensichtlich unsere Wahrnehmung foppt, indem er uns die „Wirklichkeit“ der Objekte vorgaukelt. Und dass das so ist, hat nicht damit zu tun, dass wir nicht glauben könnten, dass dieses Steinfragment an eine Wand gehängt worden sein könnte – so etwas kennen

wir aus archäologischen Museen und antiken Sammlungen –, sondern dass die Alufolie und die Christusfigur tatsächlich davor schweben könnten. Trotz illusionistischer Wiedergabe der Objekte wird den Betrachtenden schnell klar, dass das in einer Welt, in der das Naturgesetz der Schwerkraft herrscht, nicht wahr sein kann. Der Zweifel, das Gesehene sei nicht wahr, erhebt sich sofort, weil das Dargestellte unserem Wissen und unseren Erfahrungen widerspricht.



17 Maciej Bernhardt, *Folie (JC)*, 2002, Ausschnitt

Wenn es aber nicht um den reinen Illusionismus, die Täuschung der Augen, geht, was stellt Bernhardts Malerei dann mit der Wahrnehmung der Betrachtenden an? Und mehr noch: Handelt es sich bei den Cut-outs nur um Malerei oder sind die Bilder nicht zugleich auch eine Art Objekt? Wird hier nicht mit verschiedenen „Realitäten“ gearbeitet? Denn da sind: 1. Die feste, bearbeitete Steinplatte, der wir in ganz ähnlicher Gestalt in *Sanktuarium XIII Lingam* (Abb. 11) von 2001 wiederbegegnen. (Hier wie dort das versteinerte Ei in der Mauernische und der unregelmäßige Abschluss der Steinplatte.) 2. Die schwebende Alufolie mit dem ebenfalls schwebenden Christus. 3. Die Realität verschiedener gegensätzlicher Materialien, die symbolisch für verschiedenen Zivilisationsstufen und Kulturen und für die Menschheitsgeschichte (der westlichen Zivilisation) ganz allgemein stehen könnten. Da ist das Relikt aus der Frühgeschichte, dann das Produkt einer industriellen Hochtechnologiegesellschaft und schließlich die ebenfalls fragmentierte Holzplastik, die das zentrale Symbol der Christenheit ist. Doch dieser Christus hängt nicht am Kreuz, sondern er „schwebt“ vor einer zerknüllten und wieder auseinandergefalteten Folie, einem modernen Alltagsgegenstand, der im 20. Jahrhundert erfunden wurde. Seine materielle Erscheinung steht in krasser Konkurrenz zu der nicht mehr vollständigen Christusfigur und gewinnt diesen Wettkampf um die visuelle Aufmerksamkeit zwischen den drei Stoffen Stein, Alu und Holz. Alle drei Objekte weisen Spuren einer Geschichte auf: die Steinplatte ist oben abgebrochen; die Alufolie nicht mehr glatt, sondern benutzt; die Holzfigur ist beschädigt, dem Christus fehlen Hände und Füße. Die verschiedenen Materialien und Objekte werden zu Bedeutungsträgern, wir werden mit einer nicht mehr heilen, sondern versehrten Welt konfrontiert, eine von Gegensätzen bestimmte Welt, in der in Beziehung gesetzt wird das Altertum zur Moderne, die Religion zum Atheismus, die Ewigkeit zur Vergänglichkeit, die Tradition zur Avantgarde, das Rauhe, Matte zum Glänzenden, Polierten, der Ernst zum Spaß usw.

Um ein Verweilen des Auges und die Reflexion des Wahrgenommenen geht es Bernhardt hier. Er bemerkt dazu: „In meinem Fall die ‚Trompe-l’œil‘-Methode zu benutzen ist ein Mittel oder eine Art Provokation, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das Objekt zu ziehen, aber nicht als endgültiges Ziel, sondern in der Hoffnung, dass das Auge des Betrachters etwas länger auf dem Objekt verweilt, um ein paar andere, tiefere Botschaften zu entdecken.“¹⁴



18 Louis Léopold Boillys, *Elfenbein-Kruzifix an einer Wand*, 1812, Öl/Leinwand, 61 x 48,3 cm

hen sich die Begriffe „Cut-out“ und „Irregular Framing“. Letzteren wandte Bernhardt gerade deshalb auf seine Bilder an. Interessanterweise finden sich in Magrittes Werk gleichfalls Bilder, die den „Irregular Framings“ zugerechnet werden können. Ein Beispiel ist *Die Darstellung* (1937) (Abb. 19), das eine unregelmäßige äußere Form hat, aber gerahmt ist.

Bernhardt verzichtet bei seinen Cut-outs dagegen konsequent auf die Rahmung, denn sie würde den „Objektcharakter“, die Dinghaftigkeit seiner dargestellten Gegenstände und damit die Illusion ihrer Wirklichkeit unterlaufen. Durch einen Rahmen würde er die Gegenstände vom Umraum des Bildes abgrenzen und in dem Bildraum einsperren, was zur Folge hätte, dass die Illusion ihrer Wirklichkeit negiert würde. Ohne den Rahmen scheinen sie jedoch Teil der Welt der Betrachtenden zu sein.



19 René Magritte, *Die Darstellung*, 1937, Öl, 48,5 x 44 cm

Blickt man zurück in die Kunstgeschichte, findet man nicht viele Darstellungen, die einen frei im Raum schwebenden Christus zeigen. Eine sehr berühmte stammt wiederum von einem surrealistischen Künstler, von Salvador Dalí. Sein großformatiges Gemälde *Kreuzigung (Corpus Hypercubus)* von 1954 im Metropolitan Museum of Art in New York zeigt einen vor dem Kreuz schwebenden Christus. In diesem Kontext ließe sich Bernhardts Bild als ein Motiv lesen, dessen Auseinandersetzung mit Religion nicht frei von Ironie ist. Darin sind aber mehr Anklänge an die Pop Art als den Surrealismus, wie wir noch sehen werden. Auch in der Trompe-l'œil-Malerei findet sich das Motiv des gekreuzigten Christus. Wie bei Bernhardt weist Louis Léopold Boillys (1761–1845) *Elfenbein-Kruzifix an einer Wand* (Abb. 18) von 1812 die gleiche beinerne Glätte des Gekreuzigten und die gelungene Imitation von Holz auf.

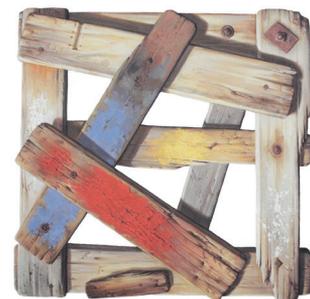
Bernhardts Cut-outs sind keine Trompe-l'œil-Bilder im Sinne der Definition der Bildgattung, aber er arbeitet mit verwandten Mitteln, durchbricht zugleich aber das traditionelle Konzept des gerahmten (und ungerahmten) viereckigen Bildes. Darauf beziehen

Die Abbildungen von Bernhardts Bildern in Ausstellungskatalogen können diesen Effekt wegen ihrer Zweidimensionalität nicht wiedergeben. Das hat der Kunsthistoriker Roland Held gut beobachtet, als er schrieb: „Zu den vom Pinsel gesetzten Schatten, die innerhalb des Bildes Position und Distanz signalisieren, gesellt sich jetzt der reale Schatten, welchen die überragenden Partien auf die Wand hinterm Bild werfen. Dieses ist nicht länger in sich abgeschlossen, es springt ‚aus dem Rahmen‘; es greift in seine Umgebung ein.“¹⁵ Und Held führt weiter aus: „Ihm [Bernhardt] geht es um das Spiel mit unterschiedlichen Graden von Illusion und Realität, darum, sein Publikum, nach der eher statischen *Sanktuarium*-Begegnung, zu einer neuen Dynamik der Wahrnehmung und Reflexion von Malerei zu verlocken.“¹⁶

Bernhardt ist also kein Trompe-l'œil-Maler im Sinne der Meister der Augentäuschung in der Hochrenaissance und im Barock.

Er lässt nicht Türen oder ganze Wände durch illusionistische Wandmalereien in italienischen Villen verschwinden. Benvenuto Cellini (1500–1571) sah das Ziel der Kunst nicht in der täuschenden Nachahmung der Natur, sondern in der Erfindung ungesehener Dinge, die ganz natürlich wirken. Dieses Ziel verfolgt Bernhardt auch und das ist ein Grund, warum der Trompe-l'œil-Begriff auf seine Cut-outs nur bedingt zutrifft. Doch kehren wir noch einmal zu diesem Begriff zurück. Er kommt aus dem Französischen und meint „Täusche das Auge“ oder „Augentäuschung“. In der Literatur gibt es ihn seit etwa 1800. Auf den Gemälden geht es oft um die Vortäuschung echter Gegenstände wie ein angehefteter Zettel oder eine Fliege auf einem Teller. Ob ein Trompe-l'œil gelungen ist, orientiert sich am Grad der Täuschung der Betrachtenden. Eckhard Hollmann und Jürgen Tesch schreiben in „Die Kunst der Augentäuschung“, eine wichtige Voraussetzung des Täuschungsmanövers sei die Überraschung der Betrachtenden. Ihm dürfe es erst nach längerem Schauen und Abwägen gelingen, Wirklichkeit und Schein voneinander zu trennen.¹⁷ Es gibt Cut-outs von Bernhardt, auf die diese Definition des Trompe-l'œils zweifellos zutrifft, etwa auf *Fundobjekt V* (2009) (Abb. 20), das Diptychon *Rostblech* (Weiss) (2009) (Abb. 21) und *Quadratversuch I* sowie *Quadratversuch II* (2012)¹⁸ (Abb. 22/23). Auf den beiden Ersteren findet sich auch das unvermeidliche Insekt. Bei all diesen Bildern wird man sich der Täuschung erst auf dem zweiten Blick bewusst. Aber Bernhardt machte nicht auf dieser Stufe halt, er entwickelte den Bild-Typ des Cut-outs weiter und arbeitete die Widersprüchlichkeit, die Widerborstigkeit, die einer Illusion innewohnen kann, heraus.

In den Arbeiten der folgenden Jahre hebt er selbst den Trompe-l'œil-Effekt auf, indem er verschiedene Dinge, Sachen, Objekte, erfundene Maschinen mit surrealen Anklängen (*Der Träumer*, 2015/16) (Abb. 26) vor einer gemalten Fläche schweben lässt. Auch wenn diese Flächen bestimmte Materialien und Oberflächen täuschend echt wiedergeben, ist durch den Schwebezustand der davor befindlichen Dinge eindeutig, dass sie nicht schwerelos im Raum schweben können. Der Zustand des Schwebens ist in der Kunst ein altes Thema. Vor allem im Surrealismus, unter anderen in den Bildern von Magritte und Dalí, kam ihm als Zustand zwischen Traum und Wirklichkeit große Bedeutung zu. Im Verlauf der Jahrhunderte war er in der christlichen Kunst zum Inbegriff des Übernatürlichen geworden. Hier ist

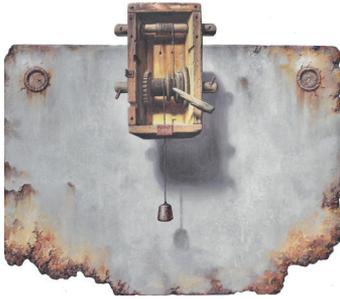


20 Maciej Bernhardt, *Fundobjekt V*, 2009, Acryl/Holz, ca. 35 x 32 cm

21 Maciej Bernhardt, *Rostblech (Weiss)*, 2009, Acryl/Holz (linke Tafel des Diptychons), ca. 75 x 140 cm

22 Maciej Bernhardt, *Quadratversuch I*, 2012, Acryl/Holz, ca. 50 x 50 cm

23 Maciej Bernhardt, *Quadratversuch II*, 2012, Acryl/Holz, ca. 50 x 50 cm



- 24 Maciej Bernhardt,
Holzmaschine, 2014, Acryl/
Holz, ca. 68 x 78,5 cm
- 25 Maciej Bernhardt, *Ovo
ex machina*, 2015/16, Acryl/
Holz, ca. 70 x 84 cm

an das Bild des schwebenden Erzengels Gabriel bei der Verkündigung Marias zu denken. Die Fähigkeit des Schwebens, des Fliegens, war ein Privileg Gottes und seiner Engel. Und zum Traum der Menschheit gehörte immer schon die Überwindung der Schwerkraft.

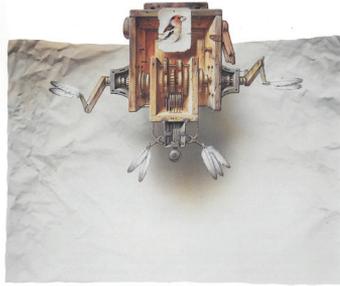
Das Schweben wurde aber auch philosophisch und metaphysisch gedeutet. Das Bild des schwebenden Gegenstandes weist darauf hin, dass der Mensch die Realität der harten Fakten in seiner Fantasie und im Gedanken transzendieren kann. Der Philosoph Walter Schulz erklärte dazu in seiner „Metaphysik des Schwebens“, das Schweben zeige sich im Hin und Her zwischen Welt und Ich, die beide nicht mehr verlässliche Orientierung böten. Dieser Zustand sei ein allgemeines Phänomen einer Zeit, in der die Stellung des Menschen in der Welt geprägt sei von Unsicherheit und Rastlosigkeit.¹⁹ Mit dem Nichtfestgelegtsein und dem Ortlossein des Schwebezustandes verbindet sich eine Form von Freiheit, die der Romantiker Novalis in folgenden Gedanken fasste: „Alles Seyn, Seyn überhaupt ist nichts als Freyseyn – Schweben zwischen Extremen, die nothwendig zu vereinigen und nothwendig zu trennen sind. Aus diesem Lichtpunct des Schwebens strömt alle Realität aus (...). Seyn, Ich seyn, Freyseyn und Schweben sind Synonyme (...)“²⁰

In der Betrachtung der Cut-outs können sich die Betrachtenden ihres ideellen, geistigen „Freiseins“ bewusstwerden, sie können einer Fantasie folgen, die sich frei macht von den Gesetzmäßigkeiten der Wirklichkeit. Im Moment der Betrachtung des Irrealen entsteht ein Gefühl von Freiheit, Unabhängigkeit, gar Macht. Nicht zufällig trifft man in der Traumdeutung häufig die Interpretation des Traums schwebender Gegenstände an, dass der Träumer ein Objekt schweben lässt, um eine Art Kontrolle oder Macht über seine Umgebung zu erlangen. Er tut es vielleicht aus dem Bedürfnis heraus, Dinge zu beeinflussen oder zu manipulieren, um sein Ziel zu erreichen. Hinter dem Traum von schwebenden Gegenständen kann sich der Wunsch nach Kontrolle, Freiheit und Unabhängigkeit verbergen. Auch wenn Bernhardts Cut-outs von schwebenden Gegenständen nicht die einfache Visualisierung von Träumen sind, lassen sich in ihnen die oben angerissenen philosophischen und psychologischen Aspekte bemerken.

Mit welchen künstlerischen Mitteln setzt Bernhardt den Schwebezustand ins Bild? Der Schlag Schatten wurde bereits angesprochen, ein weiteres Moment ist der Augenpunkt. Bernhardt lässt nicht offen, auf welcher Höhe sich die schwebenden Gegenstände befinden. Durch die Perspektive (im Bild) wissen die Betrachtenden, ob die Dinge auf der Höhe der Augen sind oder sie sie aus einer leichten Untersicht wahrnehmen. Letzteres trifft auf die *Holzmaschine* (2014) (Abb. 24) und die Bilder *Ovo ex machina* (2015/16) und *Der Träumer* (2015/16) zu (Abb. 25/26).

Damit die illusionistische Malerei, die Täuschung des Auges, gelingt, müssen Regeln beachtet werden. Einerseits berücksichtigen Bernhardts Cut-outs diese Regeln, andererseits verstoßen sie aber auch dagegen, indem sie Zustände, Gegenstände, (fiktive) Wirklichkeiten präsentieren, die der Physik und

25 Maciej Bernhardt, *Der Träumer*, 2015/16, Acryl/
Holz, ca. 70 x 84 cm
27 Domenico Rempis
(?), *Kunstkammerschrank*,
2. Hälfte 17 Jh., Öl/
Leinwand/Holz, 98,5 x
135 cm, , Optificio delle
Pietre Dure, Florenz



den Erfahrungen widersprechen. Bezogen auf den Schwebezustand könnte man sie daher als präzise gemalte Traumbilder bezeichnen.

Um die Illusion des Schwebens überzeugend darzustellen, ist aber noch ein weiterer Punkt von Wichtigkeit. Im zweidimensionalen viereckigen Bild (mit jeweils gleichlangen Seiten, d.h. im Rechteck oder Quadrat) lässt sich die vollumfängliche Illusion des Schwebezustandes in einer scheinbar wirklichen, tatsächlich aber gemalten Welt nicht schaffen, weil es notwendigerweise immer die Darstellung eines Schwebezustands *im* Bild bleibt. Damit die Illusion gelingt, muss die Grenze des Bildes aufgehoben sein. Das Bild muss „entgrenzt“ werden, quasi aus dem Rahmen fallen. Auf der auf einem Keilrahmen aufgespannten Leinwand und auf der konventionellen und traditionellen vier- oder polyeckigen oder runden Holztafel als Bildträger ist das nicht möglich, weil diese von den Betrachtenden immer als Bild wahrgenommen wird, in der die Gegenstände in der Bildwelt gefangen sind. Deshalb überwand man bereits in der Trompe-l'œil-Malerei des 17. Jahrhunderts diese Grenze, indem der Bildträger die Form der äußeren frontalen Ansicht eines Dings, zum Beispiel eines Schrankes, bekam. Domenico Rempis (um 1620 – um 1699) malte einen Kunstkammerschrank, dessen äußere und innere Türen geöffnet sind und dessen Darstellung Einblick in den Schrank bietet (Abb. 27). Dafür malte der Künstler das Bild auf Leinwand und zog es dann auf eine Holzplatte auf. Diese wurde entsprechend der äußeren Form des geöffneten Schrankes ausgeschnitten. Im Zusammenspiel mit der perspektivischen Darstellung der geöffneten Türen gelingt so die perfekte optische Täuschung.

Ähnlich ging Antoine Forte-Bras bei seinem *Staffeleibild* (um 1686) vor, das ebenfalls in Öl auf Leinwand gemalt, dann auf Holz aufgezogen und entsprechend der Form einer Staffelei, die mit Bildern aller Couleure beladen ist, ausgeschnitten wurde (Abb. 28). Dieses Trompe-l'œil steht wie eine echte Staffelei mitten im Raum und wird zum täuschend echten Gegenstand.

6

Das Cut-out wird in der zeitgenössischen Kunst als eine Art experimentelle Form betrachtet. Es hat in der Kunstgeschichte eine lange Tradition, Beispiele finden sich in der niederländischen Kunst des 17. und der französischen des 18. und 19. Jahr-



25 Antoine Forts-Bras, *Staffeleibild*, um 1686, Öl/Leinwand/Holz, 162 x 95 cm, Musée Calvet, Avignon



29 Gianni Ruffi, *Pause (Riposo)*, 1965,
Tempera/Holz, Sammlung des Künstlers

malte Platten, die er in einem geringen Abstand übereinander befestigt hat, so dass der vordere Teil



30 Gianni Ruffi, *Ein kleines Meer (Un piccolo mare)*, 1965,
Mixed Media/Holz, Sammlung Dello Schiavo, Rom



31 Ansicht von der Seite

hunderts. Im 20. Jahrhundert ist es unter anderen Henri Matisse (1869–1954), der sich im Alter, wenn auch auf etwas andere Art und Weise, dieser Technik zuwandte. Bei ihm waren es Papier und Schere, mit denen er großformatige und farbintensive Bilder schuf. In der polnischen Kunst gibt es keine Tradition der Trompe-l'œil-Malerei. Bernhardt entdeckte sie für sich durch sein Studium der alten Meister und seine fotorealistische Malerei. Interessanterweise weisen seine Arbeiten eine gewisse Nähe zu Bildern des italienischen Künstlers Gianni Ruffi (*1938) auf, einem der bekanntesten Vertreter der Pop Art in Italien und früher Mitglied einer Künstlergruppe in Pistoia in der Nähe von Florenz.²¹ Ruffis Bilder *Pause* und *Ein kleines Meer* (Abb. 29/30), beide 1965 entstanden, bedienen sich einer ähnlichen Technik. Es ist Malerei auf Holz und die Form des Bildes wird aus der Holzplatte ausgeschnitten. Bernhardt kannte die Arbeiten des Italieners aus den 1960er Jahren nicht, doch der Vergleich macht deutlich, die Technik des Cut-outs gab es schon früher. Doch anders als Bernhardt verwendete Ruffi zwei bemalte Platten, die er in einem geringen Abstand übereinander befestigt hat, so dass der vordere Teil Schatten auf den hinteren wirft und dadurch Räumlichkeit entsteht.

Auch krägt die vordere Platte über die hintere hinaus, so dass nicht ein konventionelles viereckiges, im Rahmen gefasstes Bild entsteht, sondern eine Art Bildobjekt, eine Materialcollage, bei dem bzw. bei der die ausgeschnittenen Teile einen reliefartigen Charakter bekommen. Ruffis Pop Art-Werke sind ein Beispiel für Cut-outs aus den 1960er Jahren. Die ihnen innewohnende Ironie und Zweideutigkeit ist der von Bernhardts Bildern verwandt.

7

Ein Jahr vor dem Untergang der Sowjetunion und dem Zusammenbruch der kommunistischen Hemisphäre sowie dem Fall der Berliner Mauer siedelte Bernhardt in die Bundesrepublik Deutschland um. In Polen hatten seine fotorealistischen Arbeiten für Aufmerksamkeit in der Kunstszene gesorgt. Die Kunstzeitschrift „Sztuka“ bildete 1978 *Jumpsuit Advertisement in ‚Marie Claire‘* auf ihrem Cover ab.

In Westdeutschland war Bernhardts Situation nicht leicht, auch wenn seine Bilder sofort auf Interesse stießen. Die Zeitschrift „Stern“ bildete in ihrer Juni-Ausgabe von 1988 sein Gemälde *Sitzende Person – Rotes Modell* (1981) ab und schrieb dazu: „In Frankfurts einziger Realismus-Galerie stellt Annette Kulenkampff Bilder aus, die mit Illusionen Wirklichkeit erzeugen.“²² Die Kunsthistorikerin und Galeristin Annette Kulenkampff (*1957) ist neben Bernhardts Gemälde zu sehen.



- 32 Maciej Bernhardt, *Jumpsuit Advertisement in 'Marie Claire'*, 1978, Öl/Leinwand, 140 x 110 cm
 33 Cover der polnischen Kunstzeitschrift *Sztuka*, 1978
 34 *Stern*, Heft Nr. 27, 30. Juni 1988; unten links Bernhardts Gemälde *Rotes Modell*

Kulenkampff war Teilhaberin der Galerie für realistische Kunst Gering-Kulenkampff in Frankfurt am Main von 1981 bis 1989. Diese Galerie war die einzige, mit der Bernhardt über längere Zeit zusammenarbeitete, ein Verhältnis, das nicht ohne Spannungen war. Es war die Galerie, die den Anstoß zur Entwicklung der Cut-outs gab. Der Galerist Ulrich Gering wollte kleine Bilder vom Künstler, weil diese sich besser verkaufen ließen. Bernhardts großformatige Arbeiten mit den figurativen Motiven stellten dagegen für Gering eine zu große Konkurrenz zu den anderen Künstlern und Künstlerinnen dar, die er vertrat. Deshalb wollte er Bernhardts Großformaten in Ausstellungen nicht den nötigen Platz einräumen. Der Künstler empfand diese Haltung als Affront, doch er ging auf die Forderung ein und gelangte so zu seinen Cut-outs.²³

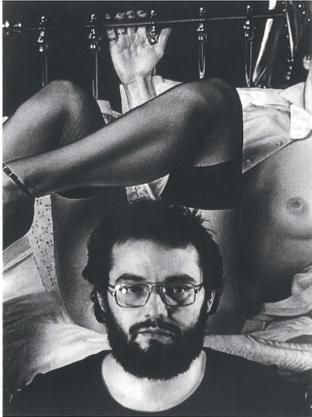
Bernhardt dürfte nicht der einzige Künstler aus Osteuropa gewesen sein, dem das Ankommen im Westen und die Etablierung auf dem Kunstmarkt schwer gemacht wurde. Hinzu kam noch das besondere Verhältnis zwischen Polen und Deutschland (sowohl West wie Ost), das historisch bedingt kompliziert und schwierig war und ist. Und schließlich spielt auch Bernhardts Persönlichkeit eine Rolle, er ist ein Einzelgänger und ihm liegt mehr an der Fortentwicklung seiner künstlerischen Fertigkeiten als an öffentlicher Präsenz und am künstlerischen Erfolg.

Bernhardts „anderer Fotorealismus“ wurde im Westen von der Kunstkritik und der Kunstgeschichtsschreibung kaum rezipiert und gewürdigt, denn im Fotorealismus sah man in erster Linie ein westliches Phänomen. Dass es diesen auch in der polnischen Kunst gab, ist bis heute kaum bekannt. Erst langsam beginnt die (westliche) Kunstgeschichtsschreibung sich für die künstlerischen Entwicklungen jenseits des einstigen Eisernen Vorhangs zu interessieren und zu fragen, welche künstlerischen Wechselwirkungen es in der Zeit des Kalten Krieges zwischen den Systemen gegeben hat.²⁴

Vielleicht spiegelt sich ein wenig die zunehmend desillusionierte Haltung Bernhardts gegenüber dem kapitalistischen



35 Maciej Bernhardt, *Sitzende Person – Rotes Modell*, 1981, Öl/Leinwand, 120 x 155 cm



Kunstmarkt in den fotografischen Porträts wider, die andere von ihm im Verlauf der Jahrzehnte gemacht haben.

Auf einem Schwarzweißfoto von 1985 sieht man ihn mit Brille, aufmerksam schaut er in Richtung Kamera (Abb. 36). Als er im Frühjahr 1985 erstmals seine Bilder im Foyer des Staatstheaters Darmstadt ausstellte, lächelte er einen Zeitungs Fotografen in der Ausstellung offen an (Abb. 37). Im Verlauf der Jahre und der Erfahrungen, die er machen musste, wurde seine Haltung distanzierter, zurückhaltender. Auf einem Foto von 2011 zeigt er sich im roten Overall mit dunkler Sonnenbrille, die Augen verdeckt (Abb. 38). Der Künstler präsentiert sich als Maler, Arbeiter, in einem sauberen Arbeitsanzug, dessen leuchtende Farbe zugleich sein Bekenntnis zur Farbe ist. Die Sonnenbrille verbirgt seinen Blick und grenzt die Umwelt aus. Ein ganz ähnliches Bild gibt ein Porträtfoto von 2022 ab, wo sich Bernhardt wieder mit Sonnenbrille und in einem auffällig roten Hemd zeigt (Abb. 39). Wieder steht er seiner Umwelt distanziert gegenüber, tritt er als Beobachter auf, der selbst nicht ausgeforscht werden will.

Die Liste der Ausstellungen, an denen Bernhardt in Polen, Deutschland und international teilnahm, ist lang, doch es fällt auf, dass der überwiegende Teil in Deutschland und Polen war. Besonders Polen ist für den Künstler in den letzten Jahren immer wichtiger geworden. Wie in seinen Cut-outs scheint es auch in seinem Leben so etwas wie eine Art Schwebezustand zu geben. Gegen Ende des Kalten Krieges war er ein Wanderer zwischen Ost und West. Den „Schwebezustand“ könnte man daher vielleicht als eine Art Sinnbild für Bernhardts Leben und Kunst sehen, der gekennzeichnet ist von einem „Nichtfestgelegtsein“, einem „Ortlossein“.

36 Maciej Bernhardt, 1985, Fotograf: Tadeusz Bernhardt, Zeitung unbekannt, Archiv Maciej Bernhardt

37 Maciej Bernhardt, um 1983, Fotograf: unbekannt

38 Maciej Bernhardt, 2011, Fotografin: Maria Malczewska-Bernhardt

39 Maciej Bernhardt, 2022, Fotograf: Maciej Bernhardt

Endnoten

- 1 Eckhard Hollmann, Jürgen Tesch, *Die Kunst der Augentäuschung*, München/Berlin/London/New York 2004; Ausst.-Kat. *Täuschend echt. Illusion und Wirklichkeit in der Kunst*, hrsg. von Michael Philipp, Ortrud Westheider, Bucerius Kunst Forum, Hamburg 2010. Dazu gab es auch ein die Ausstellung vorbereitendes eintägiges Symposium unter dem Titel „Täuschend echt. Kunst des Trompe-l'œil“ im Bucerius Kunst Forum in Hamburg am 11.2.2009.
- 2 Boris Röhl, *Realismus in der bildenden Kunst. Europa und Nordamerika 1830 bis 2000*, Berlin 2013, hier S. 265-270; Eckhard Hollmann, Jürgen Tesch, wie Anm. 1.
- 3 Clara Meister, *Tagungsbericht zum Symposium „Täuschend echt“*, in: H-ArtHist, 11.3.2009.
- 4 Ebd.
- 5 Wikipedia, Illusion: Unterkapitel „Kunst, Technik und Zauberkunst“.
- 6 Kai Artinger, "Gegen die politische Selbsthypnose. Der polnische Fotorealist Maciej Bernhardt zwischen Kommunismus und Kapitalismus 1977 bis 1988", in: *Kunstgeschichte Open Peer Reviewed Journal*, 2017; Kai Artinger, "Different Photorealism of Maciej Bernhardt", in: Maciej Bernhardt. Malarstwo / rysunek, *Painting / Drawing*, Ausst.-Kat. BWA Sokół Gallery of Contemporary Art, Nowy Sącz 2022, S. 16-20.
- 7 Maciej Bernhardt an Kai Artinger in einer E-Mail vom 13.3.2024.
- 8 Maciej Bernhardt an Kai Artinger in einer E-Mail vom 13.3.2024.
- 9 Bernhardt, wie Anm. 8.
- 10 Vgl. Kai Artinger, wie Anm. 6.
- 11 "René Magritte – Meister der Täuschung" (ohne Autornennung), in: *Geo Epoche Edition Nr. 8 – 05/13, Surrealismus: Aufstand gegen die Vernunft*, auf: <https://www.geo.de/magazine/geo-epoche-edition/2387-rtkl-surrealismus-leseprobe-rene-magritte-meister-der-taeschung>, Stand: 13.7.2024.
- 12 Ebd.
- 13 Der Vergleich zwischen Magritte und Bernhardt wird auch an anderer Stelle gezogen. Roland Held schrieb in seinem Katalogbeitrag „Die Malerei von Maciej Bernhardt. Malerei als Sanktuarium“: „Für mich ist die Kunst das Mittel, das Mysterium heraufzubeschwören“, so hat René Magritte einst erklärt. Dem könnte Maciej Bernhardt wohl vorbehaltlos zustimmen“, in: Ausst.-Kat. Maciej Bernhardt, Malarstwo / Malerei, *Muzeum Śląska Opolskiego*, Opole 2014, S. 7-9, hier S. 7.
- 14 Maciej Bernhardt an Kai Artinger in einer E-Mail vom 30.8.2024.
- 15 Held, wie Anm. 13, S. 8.
- 16 Ebd., S. 9.
- 17 Hollmann, Tesch, wie Anm., S. 6.
- 18 Der das Werk von Maciej Bernhardt vertretende Frankfurter Galerist Ulrich Gering hatte die Angewohnheit, den Künstlern der Galerie ab und zu eine Aufgabe zu stellen mit dem Ziel, für die Kundschaft wieder etwas Neues zu schaffen. Eine dieser Aufgaben war „Alles in Quadrat“ bzw. „50 x 50 cm“. Bernhardts Beitrag dazu waren die Bilder *Quadratversuch I / II*; Bernhardt an Artinger in einer E-Mail vom 30.8.2024.
- 19 Walter Schulz, *Metaphysik des Schwebens. Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik*, Pfullingen 1985, S. 13.
- 20 Novalis zitiert nach Toni Thoben, *Das Schweben als Sphäre synästhetischer und sympoetischer Existenz*, auf: uni.hildesheim.de, S. 3-4, Stand: 4.7.2024.
- 21 Das Museum Palazzo Buontalenti in Pistoia zeigte vom 16. März bis 17. Juli 2024 die Ausstellung „'60 POP ART ITALIA“, in der unter anderen die oben besprochenen Werke Ruffis gezeigt wurden.
- 22 „Stern“, Heft Nr. 27, 30. Juni 1988, S. 34.
- 23 Zum Beispiel konzipierte Bernhardt speziell für die Ausstellung seiner Cut-outs in der Galerie Gering den Katalog „Schwebestand“ (2014) und ließ ihn auf eigene Kosten in einer polnischen Druckerei drucken; Bernhardt an Artinger in einer E-Mail vom 30.8.2024. Der Katalog enthält verschiedene Bilder aus dieser Serie: einerseits kleinere, die zum Verkauf vorgesehen waren, und andere Bilder, die Bernhardt als „Programmträger“ versteht wie *Gedächtnis der Dinge* oder *Artefakt I (Boot)* und *Artefakt II*“, die am Anfang einer Serie von „Bildobjekten“ stehen. Bernhardt dazu: „Die Bilder dieser Serie sind gänzlich ohne irgendeinen Hintergrund entstanden, um einen objektartigen Effekt zu schaffen. Die Idee dahinter: Es sind ausgegrabene uralte mysteriöse Objekte, die man assoziiert mit längst untergegangenen Zivilisationen. Es gibt hier gewisse Parallelen zu der Sanktuarien-Serie, dieses Mal ist aber die Thematik der Serie mehr technisch“; Bernhardt an Artinger in einer E-Mail vom 30.8.2024.
- 24 Ein Buch, das diese grenzüberschreitende Untersuchung vornahm, ist: *Art beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989)*, Edited by Jérôme Bazin, Pascal Dubourg Glutigny and Piotr Piotrowski, Budapest / New York 2016.

Abbildungsnachweise

- 1 Maciej Bernhardt, *Das Gedächtnis der Dinge V* (Grün), 2013, Acryl, Öl/Holz, ca. 50 x 40 cm
- 2 Maciej Bernhardt, *Orangen*, 1996, Acryl, Öl/Holz, 100 x 130 cm

- 3 Maciej Bernhardt, Splitter, 1996, Acryl, Öl/Holz, 102 x 140 cm
- 4 Maciej Bernhardt, Rot, 1999, Acryl, Öl/Holz, 150 x 200 cm
- 5 Maciej Bernhardt, Blau, 1999, Acryl, Öl/Holz, 122 x 190 cm
- 6 Maciej Bernhardt, Das Gedächtnis der Dinge VIII, 2016, Acryl/Holz, 150 x 150 cm
- 7 Maciej Bernhardt, Folie (JC), 2002, Acryl/Holz, 107 x 140 cm
- 8 Das Bild auf der Staffelei im Atelier des Künstlers
- 9 Maciej Bernhardt, Regenmantel, 1978, Öl/Leinwand, 130 x 110 cm
- 10 Maciej Bernhardt, Frauen von „Elle“, 1979, Öl/Leinwand, 121 x 149 cm
- 11 Maciej Bernhardt, Sanktuarium XIII Lingam, 2001, Acryl/Leinwand, 160 x 200 cm
- 12 Maciej Bernhardt, Doppel-Gemälde I (Wand), 1990, Acryl/Leinwand, 200 x 300 cm
- 13 René Magritte, Das Pyrenäenschloss, 1961, Öl/Leinwand, 200 x 140 cm
- 14 René Magritte, Erinnerungen an eine Reise III, 1951, Öl/Leinwand, 80,3 x 64,8 cm
- 15 Maciej Bernhardt, Doppel-Gemälde (Stein), 2002, Acryl/Leinwand, 210 x 240 cm
- 16 Der Abstand des Bildes zur Wand
- 17 Maciej Bernhardt, Folie (JC), 2002, Ausschnitt
- 18 Louis Léopold Boillys, Elfenbein-Kruzifix an einer Wand, 1812, Öl/Leinwand, 61 x 48,3 cm
- 19 René Magritte, Die Darstellung, 1937, Öl, 48,5 x 44 cm
- 20 Maciej Bernhardt, Fundobjekt V, 2009, Acryl/Holz, ca. 35 x 32 cm
- 21 Maciej Bernhardt, Rostblech (Weiss), 2009, Acryl/Holz (linke Tafel des Diptychons), ca. 75 x 140 cm
- 22 Maciej Bernhardt, Quadratversuch I, 2012, Acryl/Holz, ca. 50 x 50 cm
- 23 Maciej Bernhardt, Quadratversuch II, 2012, Acryl/Holz, ca. 50 x 50 cm
- 24 Maciej Bernhardt, Holzmaschine, 2014, Acryl/Holz, ca. 68 x 78,5 cm
- 25 Maciej Bernhardt, Ovo ex machina, 2015/16, Acryl/Holz, ca. 70 x 84 cm
- 26 Maciej Bernhardt, Der Träumer, 2015/16, Acryl/Holz, ca. 70 x 84 cm
- 27 Domenico Remps (?), Kunstkammerschrank, 2. Hälfte 17 Jh., Öl/Leinwand/Holz, 98,5 x 135 cm, Optificio delle Pietre Dure, Florenz
- 28 Antoine Forts-Bras, Staffeleibild, um 1686, Öl/Leinwand/Holz, 162 x 95 cm, Musée Calvet, Avignon
- 29 Gianni Ruffi, Pause (Riposo), 1965, Tempera/Holz, Sammlung des Künstlers
- 30 Gianni Ruffi, Ein kleines Meer (Un piccolo mare), 1965, Mixed Media/Holz, Sammlung Dello Schiavo, Rom; Abb. 31 Ansicht von der Seite
- 32 Maciej Bernhardt, Jumpsuit Advertisement in ‚Marie Claire‘, 1978, Öl/Leinwand, 140 x 110 cm
- 33 Cover der polnischen Kunstzeitschrift „Sztuka“, 1978
- 34 „Stern“, Heft Nr. 27, 30. Juni 1988; unten links Bernhardts Gemälde Rotes Modell
- 35 Maciej Bernhardt, Sitzende Person – Rotes Modell, 1981, Öl/Leinwand, 120 x 155 cm
- 36 Maciej Bernhardt, 1985, Fotograf: Tadeusz Bernhardt, Zeitung unbekannt, Archiv Maciej Bernhardt
- 37 Maciej Bernhardt, um 1983, Fotograf: unbekannt, in: Ausst.-Kat. Maciej Bernhardt. Photorealism, Oil Paintings 1978–2011, Artemis Art Gallery Krakau 2011, S. 50
- 38 Maciej Bernhardt, 2011, Fotografin: Maria Malczewska-Bernhardt, in: Ausst.-Kat. Maciej Bernhardt. Photorealism, Oil Paintings 1978–2011, Artemis Art Gallery Krakau 2011, S. 13
- 39 Maciej Bernhardt, 2022, Fotograf: Maciej Bernhardt, in: Maciej Bernhardt. Malarstwo / rysunek, Painting / Drawing, Ausst.-Kat. BWA Sokół Gallery of Contemporary Art, Nowy Sącz 2022, S. 24

Dieser Beitrag ist auch unter folgender Internetadresse abrufbar:

<https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/627/>