

# Holger Bär Preußisch Blau Berlin

deschler. [ ]

GALERIE

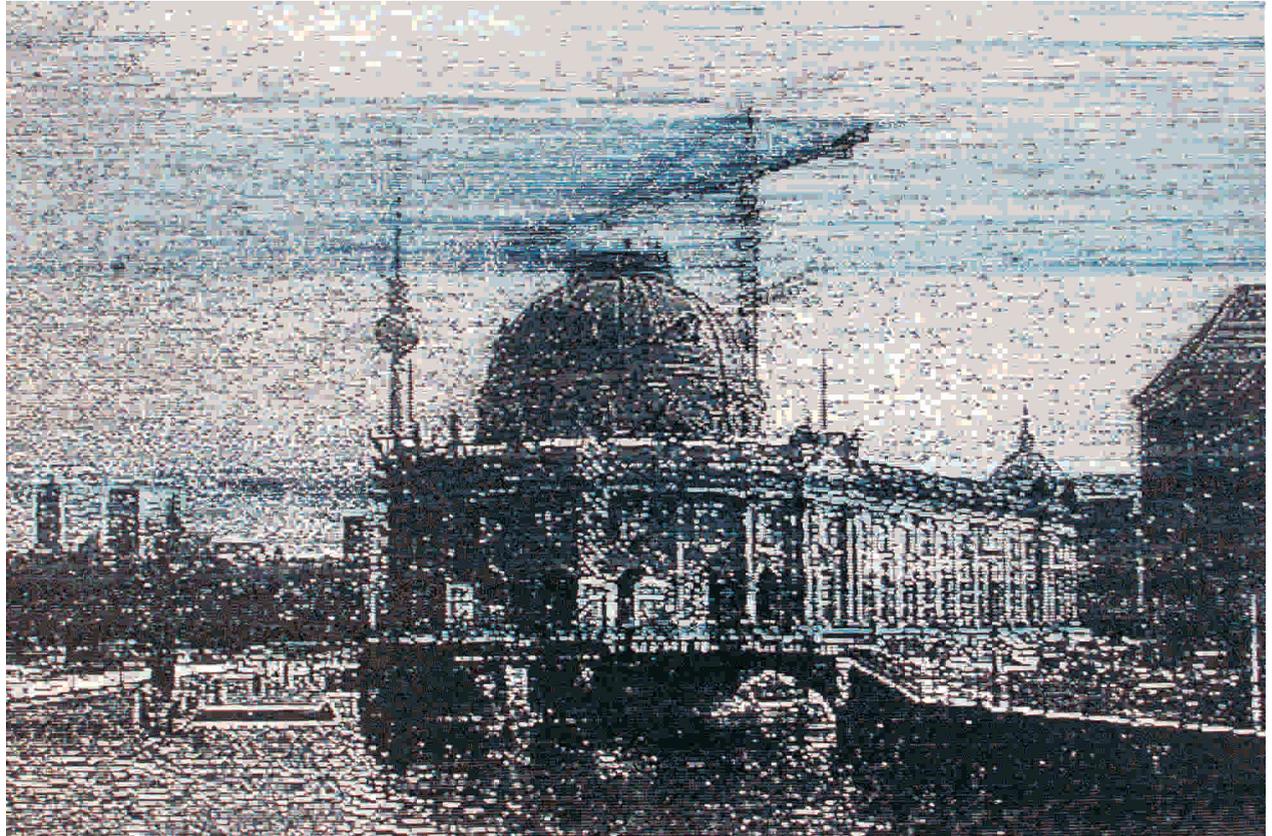


Den Namen Preußisch Blau bzw. Preußischblau erhielt der Farbstoff im 18. Jahrhundert, weil er vor allem zum Färben der preußischen Uniformröcke benutzt wurde. Um 1704 wurde die Herstellung von dem Berliner Chemiker und Farbenhersteller Heinrich Diesbach im Labor zufällig entdeckt.

Er war mit der Produktion eines roten Farbstoffs beschäftigt, als ihm die Pottasche zur Ausfällung des Farbstoffs ausging. Von seinem Kollegen Johann Konrad Dippel ließ er sich deshalb einen Ersatzstoff geben (Dippels Tieröl), der jedoch entgegen seinen Erwartungen einen blauen Farbstoff ausfällte. Nachdem Diesbach seinem Kollegen von der Reaktion berichtete, verbesserte dieser das Rezept.

Gemeinsam vertrieben sie den neuen Farbstoff in einer in Paris eröffneten Fabrik unter dem Namen Pariser Blau. Das Rezept konnte einige Zeit geheim gehalten werden, bis es schließlich der Engländer Woodward 1724 in den *Philosophical Transactions* veröffentlichte. (Quelle: *Wikipedia*)







Leipziger Straße, Ölfarbe auf Leinwand, 100 x 100 cm, 2006

## Alchemistisches Rauschen im Äther - Anmerkungen zu Holger Bär's Berlin-Bildern

Martin Oskar Kramer

### Die Malmaschine

Die Bilder des 1962 geborenen Künstlers Holger Bär sind überwiegend in Öl auf Leinwand gemalt. Trotzdem ist Bär weit davon entfernt, ein traditioneller Maler zu sein. Ja, es stellt sich die Frage, ob er überhaupt ein Maler ist, denn er malt seine Bilder nicht selbst. Der Künstler, der vor Jahren erklärte, er wolle zum faulsten Künstler der Kunstgeschichte werden, lässt seine Bilder lieber malen. Die mühsame Kleinarbeit der Übertragung seiner digitalen Vorlagen - in diesem Fall meist digitale Schnappschüsse, die am Computer nachbearbeitet und für die Weiterverarbeitung optimiert wurden - auf die Leinwand, Pixel für Pixel, Pinseltupfer für Pinseltupfer, übernehmen eigens dafür konstruierte Malmaschinen. Der Entwicklung dieser Malmaschinen widmet sich Bär schon seit Jahrzehnten, seine daraus resultierende Malmethode bezeichnet er als *digital painting*. Wie jedoch jeder weiß, der Computer benutzt, ist die Arbeitersparnis im Umgang mit diesen fragilen Maschinen oft illusorisch. Einrichtung, Justierung, Pflege, Wartung, Überwachung und Betreuung verschlingen leicht mehr Zeit und kosten mehr Aufwand, als sie erwirtschaften. Bär's Malmaschinen sind in keinsten Weise Wunderwerke an Effizienz - wie Bär gesteht, könnte ein versierter Maler diese Bilder fast schneller von Hand malen. Doch es geht natürlich ums Prinzip. Im digitalen Zeitalter noch per Hand zu malen, erscheint ihm weltfremd und anachronistisch. Dass seine ratternden und stotternden Malroboter, die immer wieder Farben verschmieren und sehr „unperfekte Ausdrücke“ erzeugen, an primitive Plotter aus der Pionierphase des digitalen Ausdrucks erinnern und somit kaum weniger anachronistisch wirken, ist Teil seiner ironischen Strategie. Wie natürlich auch die Aussage über sich als faulen Künstler - wenige Künstler arbeiten so unermüdlich wie Holger Bär.

Bär's Malmethode ist weit mehr als nur ein Verfahren. Sie ist ein wesentlicher Bestandteil des Inhaltes und der Aussage seiner Bilder, und erst die Kenntnis ihres Entstehungsprozesses macht

diese Bilder wirklich verständlich. Hier wird nicht nur abgebildet, hier wird der Abbildungsprozess selbst Gegenstand der theoretischen und visuellen Betrachtung. Wie in „Science Fiction in Reverse“ (im Ausstellungskatalog *Holger Bär, Berlin 2004*, Berlin: Galerie Deschler, 2004) schon beschrieben, vollziehen Bär's Bilder eine zeitlich paradoxe Rückübersetzung von einem digitalen Format nicht nur in ein traditionell analoges Medium, sondern auch in eines, das kunstgeschichtlich besonders stark vorbelastet ist. Damit stellen sie nicht nur Bezüge zu kunstgeschichtlichen Vorläufern her, sondern werfen umgekehrt auch auf diese ein neues Licht. Plötzlich sehen wir die Bilder der Impressionisten als Ansammlung von Pixeln und als geniale, wenn auch mühsame, Vorwegnahme digitaler Fotografien und versuchen ihre Auflösung in Megapixeln zu errechnen.

### Preußisch Blau Berlin

Seit Holger Bär's letzter Ausstellung in der Galerie Deschler in Berlin - damals zusammen mit Salomé - sind zwei Jahre vergangen. Seinerzeit präsentierte er auf kleinformatischen Leinwänden (sie maßen nur je 16 x 20 cm) 234 Ansichten von Berlin. Das Thema Berlin hat ihn nicht losgelassen, aber seine Bilder sind großformatiger geworden, haben nun Seitenlängen von 100 oder 150 cm. Die auf Blau, Grau und Weiß reduzierte Farbigkeit der Bilder bleibt in den größeren Formaten erhalten und verleiht der Ausstellung „Preußisch Blau Berlin“ auch ihren Titel. Die Faszination, die Bär für Berlin empfindet, wird aus mehreren Quellen gespeist. Zum einen interessiert den Künstler die Dynamik urbaner Prozesse. Die Großstadt Berlin, bis zum Mauerfall lange in die Starre eines Dornröschenschlafs verfallen, ist aber seit der Wende sicher die Großstadt Deutschlands und wahrscheinlich Europas, in der diese Prozesse am rasantesten ablaufen. Schließlich galt es, Jahrzehnte von künstlich blockierter Stadtentwicklung nachzuholen

und die vielen teilungsbedingten Eigenheiten, Lakunen und Dopplungen aufzulösen oder zumindest umzugestalten. Städtebaulich ging es in zwei entgegengesetzte, wenn auch komplementäre Richtungen: die der Rettung und Restaurierung alter Bausubstanz (überwiegend im Ostteil der Stadt) und die der Schließung von klaffenden Lücken durch Großprojekte zeitgenössischer Architektur, wie z.B. am Potsdamer Platz (siehe Abb. S. 10 und S. 32). Abgesehen von der umfangreichen Bautätigkeit seit der Wende lassen sich aber auch andere typische urbane Entwicklungsverläufe in beschleunigter Form beobachten: die Veränderung der Sozialstruktur ganzer Stadtteile, Prozesse der Gentrifizierung, die vielfältigen Nebenwirkungen der Verlegung des kommerziellen Zentrums der Stadt vom Kurfürstendamm zur wiederhergestellten Mitte um die Friedrichstraße. Bei diesen vielen Veränderungen im ganzen Stadtgebiet bleiben die unterschiedlichsten Schauplätze nicht nur wiedererkennbar, es werden auch die zentralen Stätten der Vorkriegszeit wiederhergestellt: allen voran natürlich das Brandenburger Tor, ein immer wiederkehrendes Motiv in Bärns Bildern (Abb. S. 31), und die alte Flanierstraße Unter den Linden (Abb. S. 37). Das besonders eindrucksvolle und eng ineinander verzahnte Zusammentreffen von Tradition und Moderne in Berlin (siehe das Bildpaar *Tradition (Bodemuseum)* und *Moderne (Berlin)*, Abb. S. 5 und S. 15), das nicht immer ohne paradoxe Resultate bleibt, übt zwangsläufig eine starke Faszination auf Bär aus, weil es der Struktur seiner eigenen Arbeitsweise inhaltlich so sehr entspricht. Es bleibt anzumerken, dass Preußen auch geschichtlich in dieser Hinsicht der wohl in sich widersprüchlichste Staat unter den deutschen Ländern war, denn den erkonservativen Tendenzen der preußischen Junker standen hier immer auch die radikalsten und aufgeklärtesten progressiven Denker (Kant, Wilhelm von Humboldt, Hegel, Marx, Liebknecht, Rosa Luxemburg, um nur einige zu nennen) und fortschrittlichsten Wissenschaftler (Virchow, Einstein) gegenüber. Während die Farbe Preußisch Blau (auch Berliner

Blau genannt) seinen Namen der Farbe des Uniformtuches der preußischen Armee des 18. Jahrhunderts verdankt, gilt das lichtechte mineralische Pigment auch als der erste moderne synthetische Farbstoff (und wurde zur Färbung ebendieser Uniformen eingesetzt). Und natürlich steht Blau traditionell als Farbe für große Weiten und offene Räume. Die wiederauferstandene Bundeshauptstadt im Umbruch ist wie eine große Leinwand, auf die Bär seine Bilder projizieren kann. Umgekehrt entspricht die Wahl des Themas seiner Arbeitsweise, welche die vielfältigen und chronologisch oft widersprüchlichen Bezüge zwischen Vergangenheit und Zukunft in den Vordergrund der künstlerischen Betrachtung stellt.

### **Rasterfahndung**

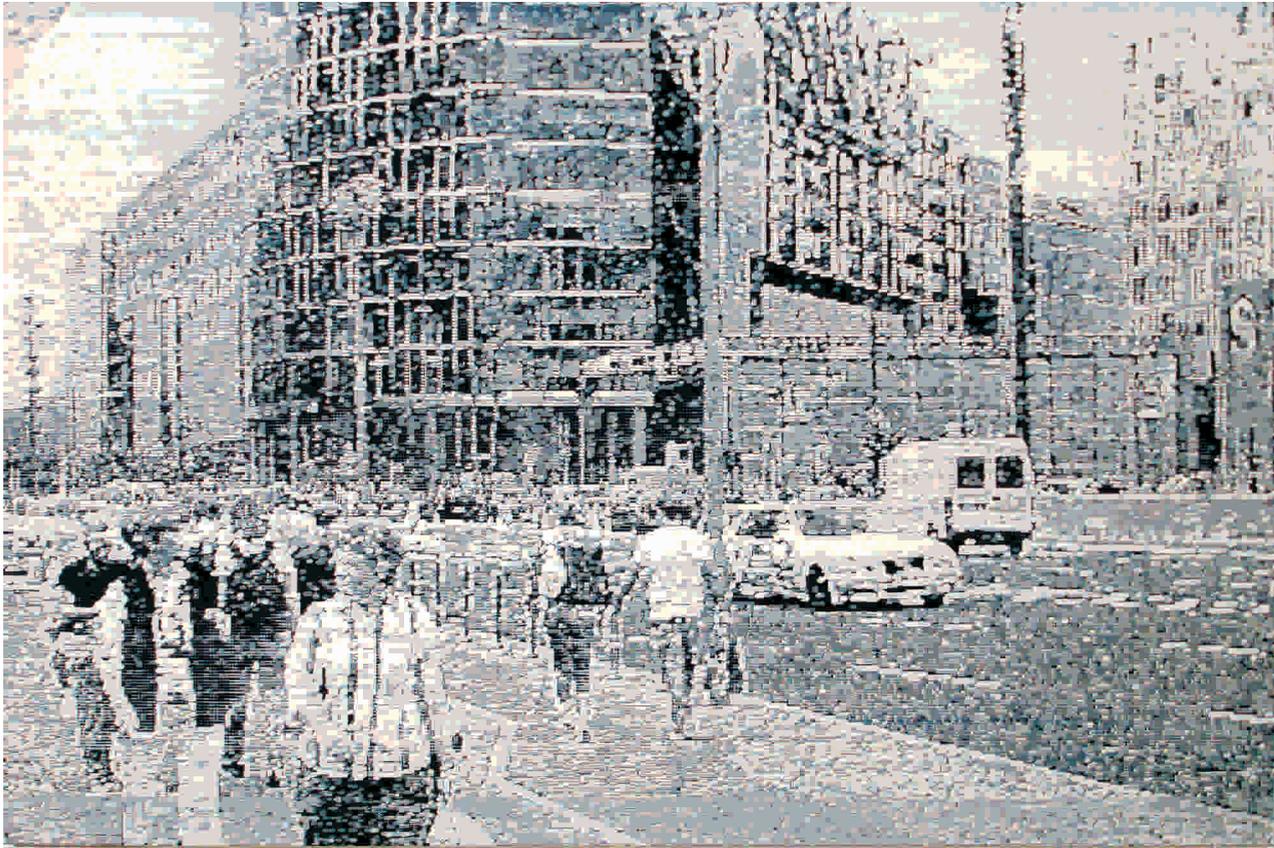
In ihrer groben Rasterung und ihren quasi-monochromatischen blaugrauen Farbwerten erinnern Bärns Bilder aber auch stark an eine andere Art von Bildern, die im städtischen Umfeld fast omnipräsent geworden sind, wenn wir sie auch selten zu Gesicht bekommen: die Bilder von Überwachungskameras. Dieser Eindruck wird in einigen Bildern noch durch den hohen Blickwinkel verstärkt. In Berlin, mit seinen vielen Botschaften, Regierungsgebäuden, Museen, Banken, Einkaufszentren, Bahnhöfen und anderen öffentlichen oder öffentlich zugänglichen Gebäuden ist die Dichte an Überwachungskameras besonders hoch. Im Zentrum Berlins - und die Schauplätze in Bärns Berlinbildern sind fast alle im Zentrum angesiedelt - ist immer irgendwo eine Kamera angebracht, die mitsieht. Zusammen bilden all diese Kameras ein gigantisches Geflecht von Kameras, das sich wie eine Netzhaut über die Stadt legt.

Natürlich hat Berlin auch eine ganz besondere Geschichte, was Überwachung betrifft. In der geteilten Stadt handelte es sich hierbei hauptsächlich um staatliche und militärische Überwachung: die Beobachtungstürme entlang der Mauer, das gegenseitige militärische

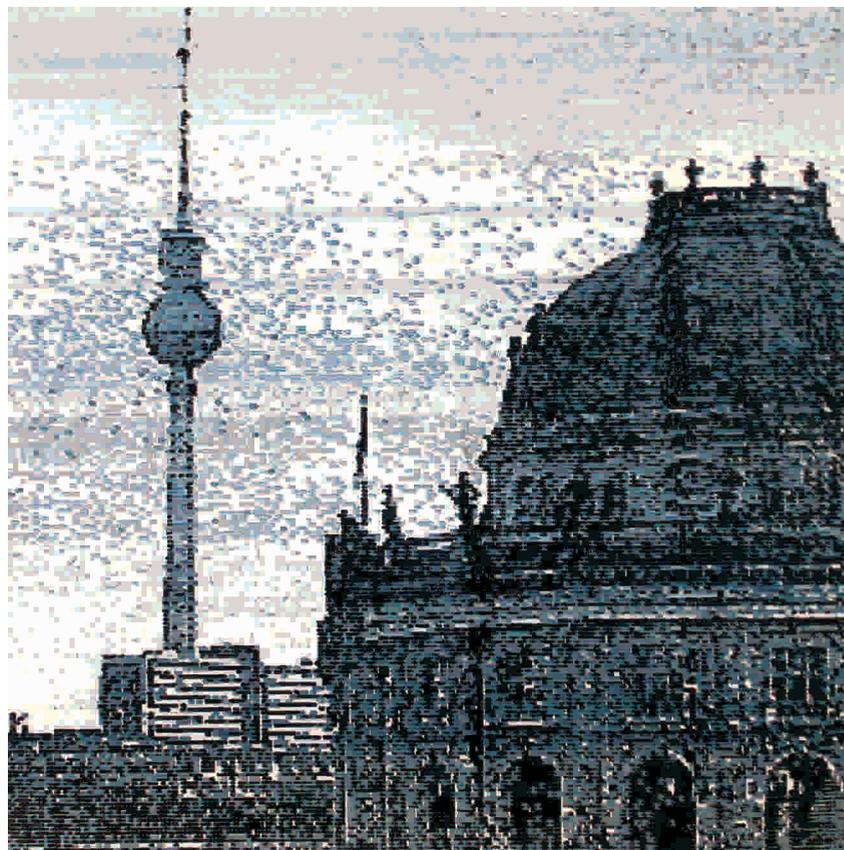
Belauern der Besatzungsmächte der beiden Lager des Kalten Krieges, die blühende Landschaft der Spionagetätigkeiten der Nachrichtendienste aller beteiligten Nationen. Daneben die alltägliche Bespitzelung durch die Stasi - im Osten wie im Westen - und routinemäßige Aufnahmen von den Aufklärungssatelliten der Supermächte. Seit der Wende hat sich die Natur dieser Überwachung geändert. Auch in diesem Aspekt sehen wir die Auswirkungen eines Demokratisierungsprozesses, denn ein großer Teil der Überwachung ist in den kommerziellen und privaten Sektor abgewandert. Die Beobachtungsmaschinerie hat sich von zentral gelenkten Überwachungsapparaten in ein lose geknüpftes Netzwerk ohne offensichtliches Zentrum, aber mit vielen weit verteilten Knotenpunkten verwandelt. Im aktuellen „War on Terror“ hat dieses Netzwerk wieder viel an Präsenz in der öffentlichen Wahrnehmung gewonnen. Verschwommene Aufnahmen von mutmaßlichen Terroristen werden zu Fahndungszwecken veröffentlicht und Forderungen nach einem umfassenderen Netzwerk der staatlichen Beobachtung werden wieder laut, nicht nur aus den Kreisen der Regierung und Sicherheitsdienste, sondern auch aus der Bevölkerung selbst (wenn diese umfassende Bespitzelung nicht eigenmächtig von der Exekutive angeordnet wird, wie im Falle der USA). Orwells klassische Vision des „Großen Bruders“ hat sich natürlich längst zu einem Standardtopos der Popkultur entwickelt und ist Gegenstand zahlloser mehr oder weniger realitätsnaher Filme geworden, von Francis Ford Coppolas paranoidem Klassiker „The Conversation“ von 1974 zu so fantasievollen Traumwelten, wie sie uns in „Brazil“ (1985) oder „The Matrix“ (1999) präsentiert werden. Im Zustand der empfundenen Bedrohung verlieren diese Schreckensvisionen des Überwachungsstaates aber plötzlich gegenüber dem Verlangen nach erhöhter Sicherheit an Boden. Dies ist natürlich durchaus nachvollziehbar. Wer einmal nachts an einem abgelegenen Geldautomat Geld abgehoben hat, weiß das Gefühl von Sicherheit zu schätzen, das die Überwachungskameras vermitteln. Die Überwachungskamera als

visueller Ausdruck staatlicher Kontrolle bleibt damit ebenso wie diese ambivalent belegt. Die Abwägung zwischen den Werten der Freiheit und der Sicherheit muss in jeder Generation neu verhandelt werden.

Diese Ambivalenz rührt daraus her, dass sich in dem Überwachungsbild die Grenzen zwischen der öffentlichen und der privaten Sphäre verwischen. Der zentrale Streitpunkt bei allen Diskussionen bleibt, inwieweit das öffentliche Auge in die private Sphäre eindringen darf. Der Umstand, dass Bär's Bildern digitale Fotos zugrunde liegen, wirft aber einen weiteren Aspekt dieses Themenbereichs auf: die Bilderflut an privaten Aufnahmen mittels Digitalkameras, die über das Internet wieder in den öffentlichen Raum gespült werden. Die Verbindung von Digitalkameras und Webcams mit dem Internet haben zu einer vorher kaum vorstellbaren Öffnung privater Bereiche geführt. Man denke nur an die exponentielle Zunahme von Bildern privater sexueller Akte, welche die Digitalkamera ermöglicht hat, da man keinen Film mehr zum Fachgeschäft um die Ecke zum Entwickeln bringen muss. (Vorher gab es dafür nur Polaroidkameras, die jedoch weit weniger bedienerfreundlich waren und viel höhere Kosten verursachten.) Die verblüffende Verbreitung vieler dieser Bilder in Internet und Usenet-Gruppen stülpt das Innerste der traditionellen Sphärenverteilung nach außen. In seiner Serie „Interaktionen“ hat sich Bär bereits vor Jahren mit diesem weiten Thema beschäftigt, doch hat dieser hemmungslose Exhibitionismus inzwischen ein Ausmaß angenommen, das man bis vor kurzem wohl noch nicht für möglich gehalten hätte. Die Beobachtung privater Bereiche wird so zum akzeptierten Alltag, und in der Tat gelingt es uns fast immer, die allgegenwärtigen Kameras entweder völlig zu ignorieren, ob sie nun versteckt oder zu Abschreckungszwecken offener angebracht sind, oder die Beobachtung sogar bewusst provokant herauszufordern.



Potsdamer Platz, Ölfarbe auf Leinwand, 100 x 150 cm, 2005



## **Ansichten einer Großstadt**

Bei der Betrachtung der Motive in Bärs Bildern fällt sofort auf, dass sie oft Wahrzeichen der Stadt wie das Brandenburger Tor und den Fernsehturm, bekannte Museen (z.B. das Bode Museum), Denkmäler (das Reiterdenkmal des Alten Fritz), sowie zentrale und sofort erkennbare Straßen und Plätze (Unter den Linden, Kurfürstendamm, Alexanderplatz, Potsdamer Platz) abbilden. Mit anderen Worten: banale Motive, wie sie jeden Tag hundert- oder tausendfach von Touristen und Hobbyfotografen aufgenommen oder als Postkarten erstanden werden. Wie schon erörtert, ist die Anzahl der Touristenschnappschüsse durch die Allgegenwart digitaler Kameras exponentiell angestiegen. Inzwischen macht ja auch schon jedes neuere Handy Fotos oder Videos. Die sofortige Verfügbarkeit des Bildes und die damit verbundene Leichtigkeit und Kostengünstigkeit haben auch der schon lange bestehenden Schnappschussmentalität gewaltigen Vorschub geleistet. Zwar eröffnet sie neue Möglichkeiten der Spontanität und der Kreativität, doch führt sie gleichzeitig zu fast grenzenlosen Auswucherungen einer visuellen Wegwerfmentalität. Die inflationäre Flut von Bildern, die sich hauptsächlich durch ihre Flüchtigkeit und Gedankenlosigkeit auszeichnen, wird zu einer Art bildlichem SPAM, den niemand mehr wirklich bewältigen kann. Bärs Verfahren, diese Art von Bildern zu monumentalisieren - im Gegensatz zu der ersten Berlinserie im Format 16 x 20 cm, was noch eher der Größe des Video- oder Computerbildschirms entsprach, sind die neuen Bilder ja viel größer geworden - und in die Sphäre exaltierter Ölmalerei zu erheben, verfolgt dabei ein ähnlich ironisches Anliegen, wie die mechanische Rückübersetzung digitaler Bilder in traditionelle Ölbilder. Das Spiel mit Kitsch und Klischee ist ja schon seit der Revolte von Pop Art gegen den hohen Modernismus ein gängiges Verfahren progressiver Kunst. In Bärs Bildern erscheint dieses Spiel unterschwelliger. Es wird nicht zum alleinigen Thema der Bilder, ist aber dennoch unverkennbar präsent.

Gemildert wird der Verweis auf Kitsch und Klischee durch die Farbgebung der Bilder, denn Touristenschnappschüsse, ob digital oder analog, wie auch Postkarten sind ja in den allermeisten Fällen farbig. Damit bezieht sich Bär in gewisser Hinsicht auf eine andere, ernsthaftere Tradition der *street photography* in klassischem Schwarz-Weiß. Dort haben spontane, aber dabei auch überlegte und künstlerisch gestaltete Aufnahmen vom Leben und Treiben in der Großstadt ja eine lange Geschichte. Die Ansichten von Menschenströmen auf den Straßen und Plätzen, die sich vielfach in Bärs Bildern finden, wecken gleichzeitig Erinnerungen an andere klassische Darstellungen des Großstadtlebens. Die beiden Filme „Berlin - Symphonie einer Großstadt“ (1927) und „Menschen am Sonntag“ (1930) liegen nahe, zwei filmische Portraits des Alltagslebens in Berlin in dem damals noch jungen Medium des Kinos. Ebenso denkt man unwillkürlich an die in ihrem Ansatz schon fast wissenschaftlichen Bilder des Pariser Stadtlebens von Georges Seurat, allen voran natürlich „Un dimanche après-midi à l'île de la Grande-Jatte“ (1884-86), gemalt im pointillistischen Stil, der wie ein geistiger Vorläufer pixellierter digitaler Bilder wirkt. Als solches wirken Bärs Bilder wie die Wiederbelebung des Genres der gemalten Stadtlandschaft, in gewissem Sinne eine zeitgemäßere Form der Geschichtsmalerei. In diesem Punkt kommen sich die Arbeiten von Bär und Tony Conway sehr nahe. Im Gegensatz zur *street photography* etwa eines Henri Cartier-Bresson suchen Bärs Abbildungen jedoch nicht mehr den entscheidenden Augenblick, der das Singuläre einer Situation herausstellt, sondern verschreiben sich einer allgemeingültigeren Perspektive. Diese aber bezieht die gängige Abbildungspraxis der Digitalfotografie mit in ihre Sichtweise ein und nähert sich damit wieder der Massenfotografie. Hier schließt sich der Kreis. Die Stilisierung, die Bärs Malmaschinen bewirken, ist nicht ästhetisch-abstrahierend wie in der klassischen Schwarz-Weiß-Fotografie, sondern scheint eher von den monochromen Bildschirmen alter Überwachungskameras inspiriert. (Ganz abgesehen davon,

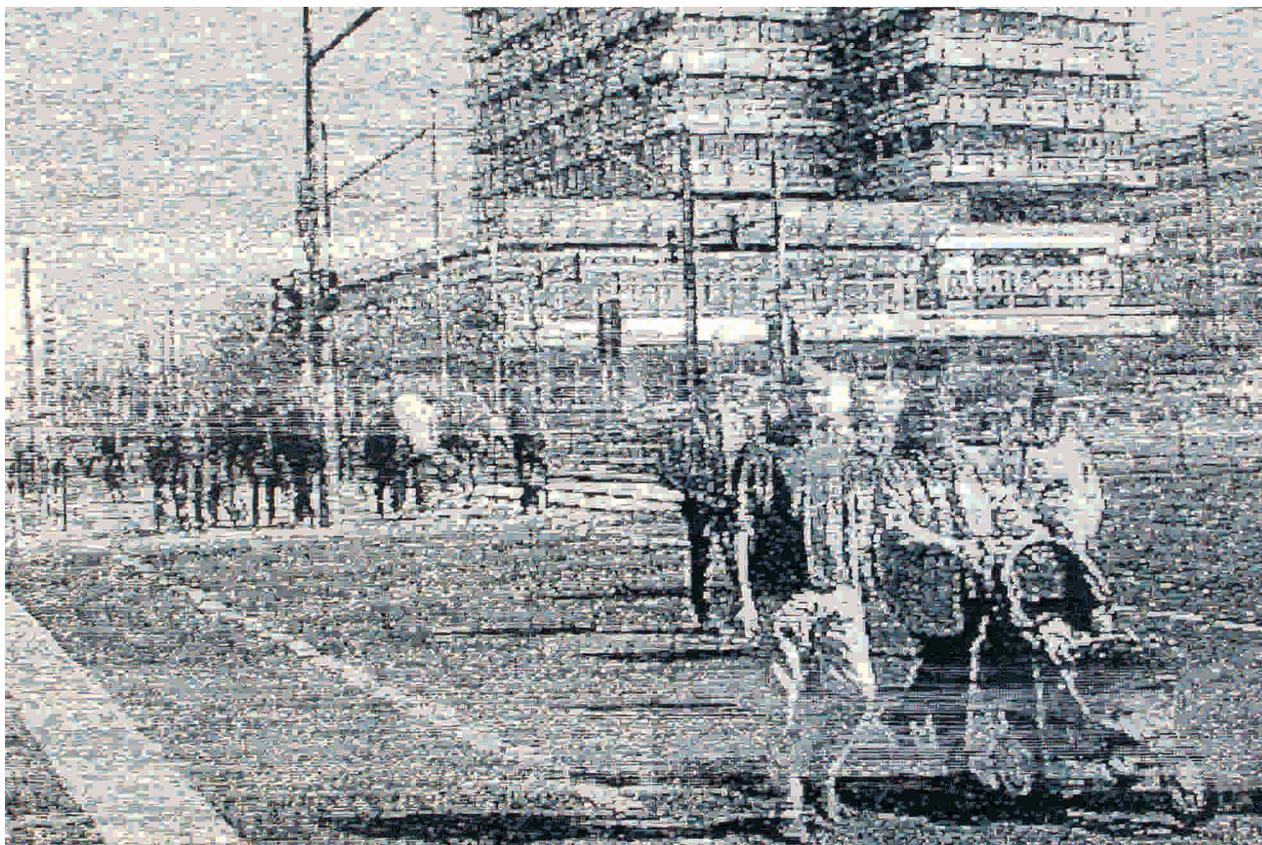
dass monochromatische Bilder in einer Zeit, in der die Schwarz-Weiß-Fotografie selbst im Kunstbereich außer Mode gekommen ist, auch in diesem Punkt gegen den Strich bürsten.) Bär sucht nicht die künstlerisch privilegierte Abbildung, sondern wählt bewusst das scheinbar Belanglose. Von der Massenfotografie setzen sich seine Bilder einerseits durch die Bewusstheit dieser Entscheidung ab, zum anderen aber, und dies ist maßgeblich, durch sein aufwendiges Arbeitsverfahren.

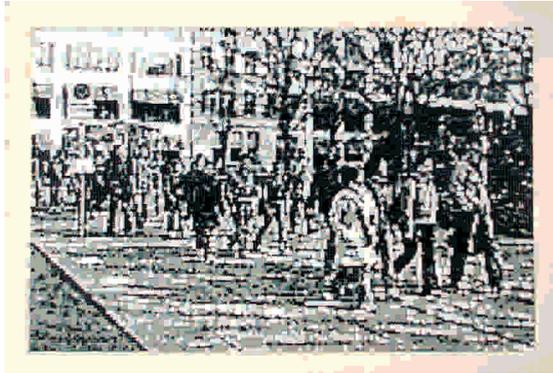
### **Rückstände und Bildstörungen**

In diesen Zeilen ist viel die Rede von Fluten gewesen: Bilderfluten, Menschenfluten, Pixelfluten. Von da ist es nur ein kleiner Schritt zu den Datenfluten, denen wir uns heute ausgeliefert sehen, das Wahrwerden der vor Jahren prophezeiten *information super-highway*. Der fließende Verkehr auf den Straßen der Großstadt wird zum Sinnbild für die Informationsströme im *Ethernet*. Von der Überwachungskamera hingegen lässt sich leicht ein assoziativer Faden zur Rasterfahndung spinnen, die uns wiederum zu Bärs gerasterten Bildern zurückführt. Die Raster, die durch das Verfahren der Malmaschine entstehen, in definierten Abständen Linie für Linie Farbleckse nebeneinander zu setzen, sind ihrerseits die Sichtbarmachung der Datenströme, mit denen die Malmaschine gefüttert wird. Am Anfang des Prozesses steht natürlich erst einmal das Bild, das digital aufgezeichnet wird. Dieser Umwandlung von visuellen Daten in elektronische Ströme folgt - in einer Art Alchemie des Sichtbaren - die Zurückverwandlung in einen wiederum visuellen Output durch die Malmaschine. Der Bezug zur 0-1-Bitsprache von Computern, die auf dem grundlegendsten Niveau nur zwischen Ein (1) und Aus (0) entscheiden können, ist in diesen Bildern klar ersichtlich, er wird nicht durch darüber gelagerte Benutzeroberflächen so weit kaschiert, dass man ihn aus den Augen verlieren könnte. Die Malmaschine fungiert hier also als

Übersetzer digitaler Informationsströme in haptisch-optische Zeichen. Malerei, vor allem Ölmalerei, ist ja nie weit von der Alchemie entfernt. Das Herstellen und Mischen von Farben war von jeher eine chemisch-experimentelle Wissenschaft für sich, an der sich viele Künstler beteiligten und in der so manches in Laboren zusammengebräut wurde. Bemerkenswert: Preußisch Blau selbst wurde um 1704 von dem Berliner Chemiker und Farbenhersteller Heinrich Diesbach bei einem solchen Laborexperiment zufällig entdeckt (Quelle: *Wikipedia*), eine Geschichte, die nicht von ungefähr stark an eine andere (legendäre) alchemistische Geschichte erinnert, nämlich die zufällige Entdeckung des Schwarzpulvers durch den Franziskanermönch Berthold Schwarz aus Freiburg. Nicht zu vergessen ist dabei, dass die Formel für die Herstellung der Farbe beachtlichen kommerziellen Wert hatte und zunächst geheimgehalten wurde, also nur eines weiteren wirtschaftlichen Zwischenschrittes bedurfte, um in Gold umgewandelt zu werden. Aber wie bei jeder alchemistischen Umwandlung bleiben Rückstände des Prozesses zurück, und wie bei jeder Übersetzung entstehen Verluste. Bärs Bilder haben dabei mehrere Stufen der Verwandlung durchschritten und dabei einen hohen Grad davon erreicht, was man entweder als Abstraktion oder als Stilisierung bezeichnen könnte, obwohl keiner der beiden Begriffe wirklich das Wesen dieser Umwandlung trifft. Doch diese Rückstände sind gerade das Wesentliche, das theoretische Gold, das Bär in seinen alchemistischen Experimenten gewinnt. Allerdings muss man hier noch zwischen zwei verschiedenen Formen des Rückstandes unterscheiden. Auf der einen Seite ist die Verwandlung digitaler Vorlagen in pointillistische quasi-monochromatische Ölbilder an sich schon ein Prozess, der den verfremdenden Rückstand zum Inhalt werden lässt. Darüber hinaus aber läuft er nicht fehlerfrei ab. Ob diese Fehler nun selbst ein integraler Bestandteil eben dieses Prozesses sind, darüber kann man vielleicht streiten, obwohl ich es durchaus so sehen würde. Entscheidend ist jedoch, dass die Unvollkommenheit der

Umsetzungstechnik, bei der sich immer wieder Patzer und Verwischungen einschleichen, Störungen im Bild hervorruft, die den Schlieren oder Rußspuren gewisser alchemistischer Experimente nicht unähnlich sind. Gerade diese Imperfektionen machen die Bilder jedoch menschlich und erträglich, denn Irren ist menschlich, nur die Maschine ist perfekt (und wo sie nicht perfekt scheint, ist dies ja wiederum *per definitionem* nur ein menschlicher Konstruktions- oder Bedienungsfehler). Diese Fehler machen die einzelnen produzierten Bilder auch deshalb menschlich, weil sie ihnen Individualität und Charakter verleihen, sie unverwechselbar machen. Individualität als zufallsgesteuerter Fehler im System ist wieder einmal eine für Bär's künstlerisches Verfahren typisch ironische Umkehrung. In ihrer Betonung der Leinwand lenken die Bilder aber auch gleichzeitig das Augenmerk auf die Art und Weise, wie hier Filter, Manipulation, Verzerrung und Verfremdung zwischen Realität und Abbild stehen. Der Bildträger ist nicht transparent, kein Fenster zur Welt, wie es uns Digitalfotos vorgaukeln. Das Fenster bleibt opak, die Sicht getrübt, es bedarf im wörtlichen Sinne des Wortes eines gewissen Abstandes, um den abgebildeten Ausschnitt der Welt zu erkennen. Ein wichtiger Punkt in einer Zeit, in der die Bilder fließend lügen gelernt haben und uns auf dem Silbertablett der Medien präsentiert werden. Das Rauschen in Bär's Bildern erinnert uns daran, dass die Wahrnehmung der Wirklichkeit einer aktiven Anstrengung bedarf und oft unbequem ist. Und um noch einmal das Gleichnis der alchemistischen Umwandlung zu bemühen: Sie macht nicht nur den Prozess sichtbar, sie setzt auch Energien frei. Bär's Bilder sind nicht statisch. Sie flimmern, vibrieren, rauschen, pulsieren, bei genauerem Hinsehen entstehen ständig neue Details, verschieben sich Gewichtungen, öffnen sich frische Ansichten. Der alchemistische Verbrennungsvorgang läuft im Auge und im Gehirn des Betrachters weiter. Es knistert im Äther. Und wie bei jedem alchemistischen Experiment ist der Prozess nie ganz sauber, nie ganz steuerbar und auch nie ganz ungefährlich.





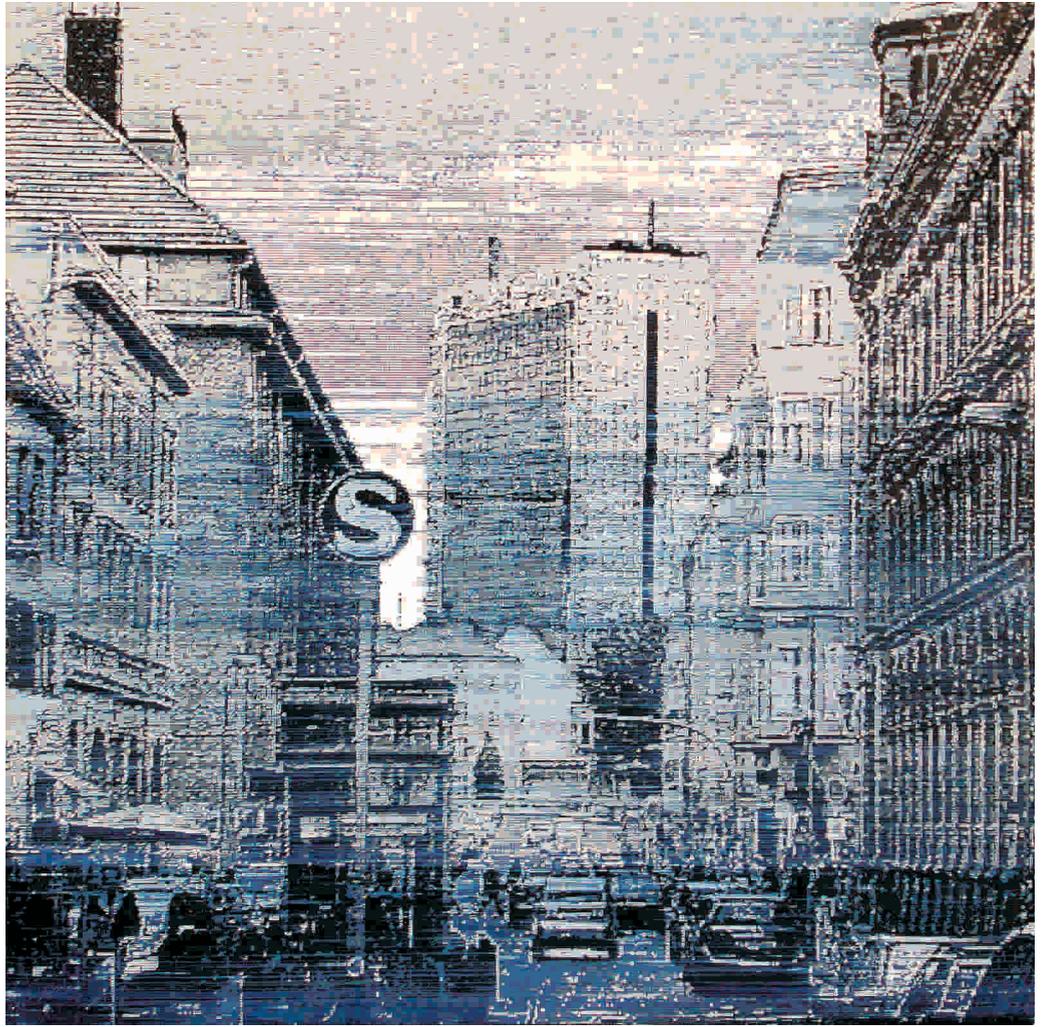
Unter den Linden, 2006, Privatbesitz Berlin

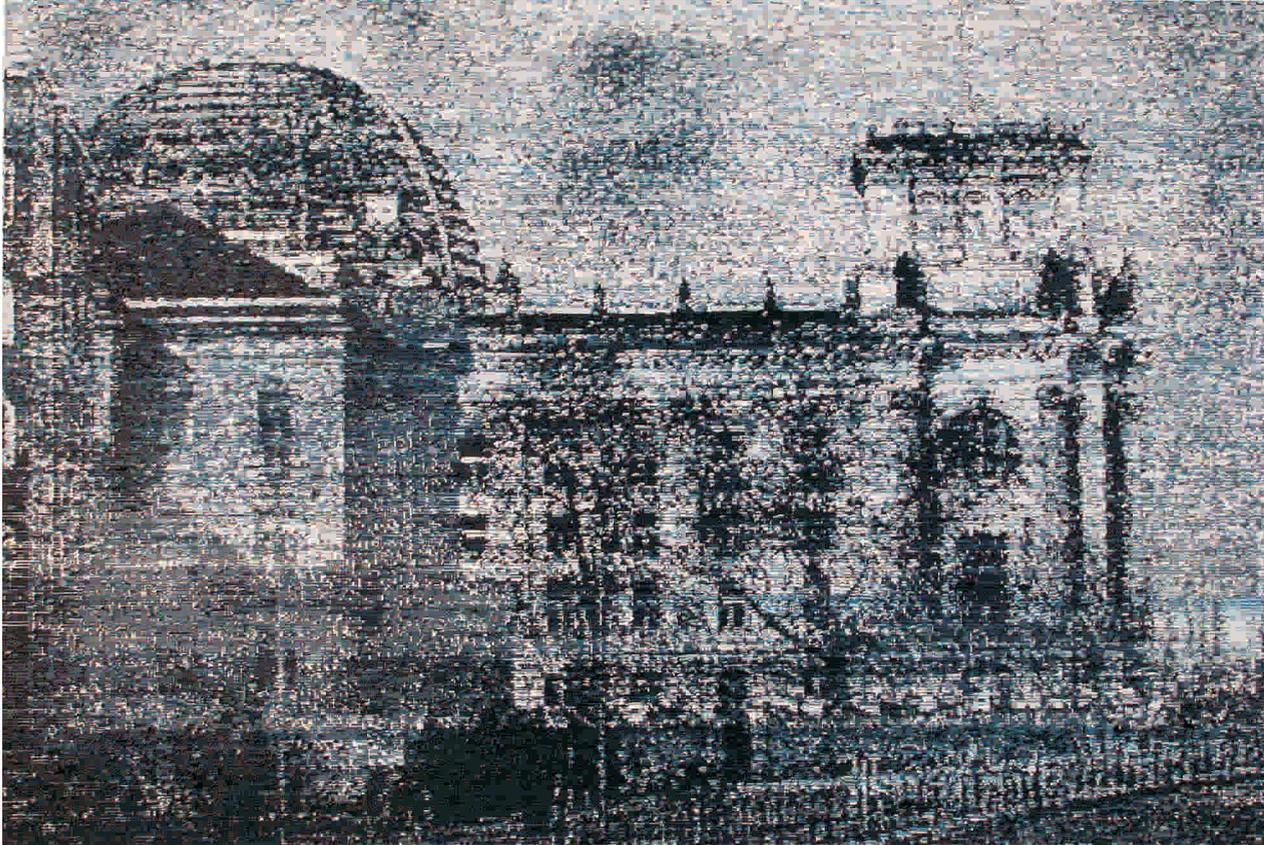
Alexanderplatz, 2006



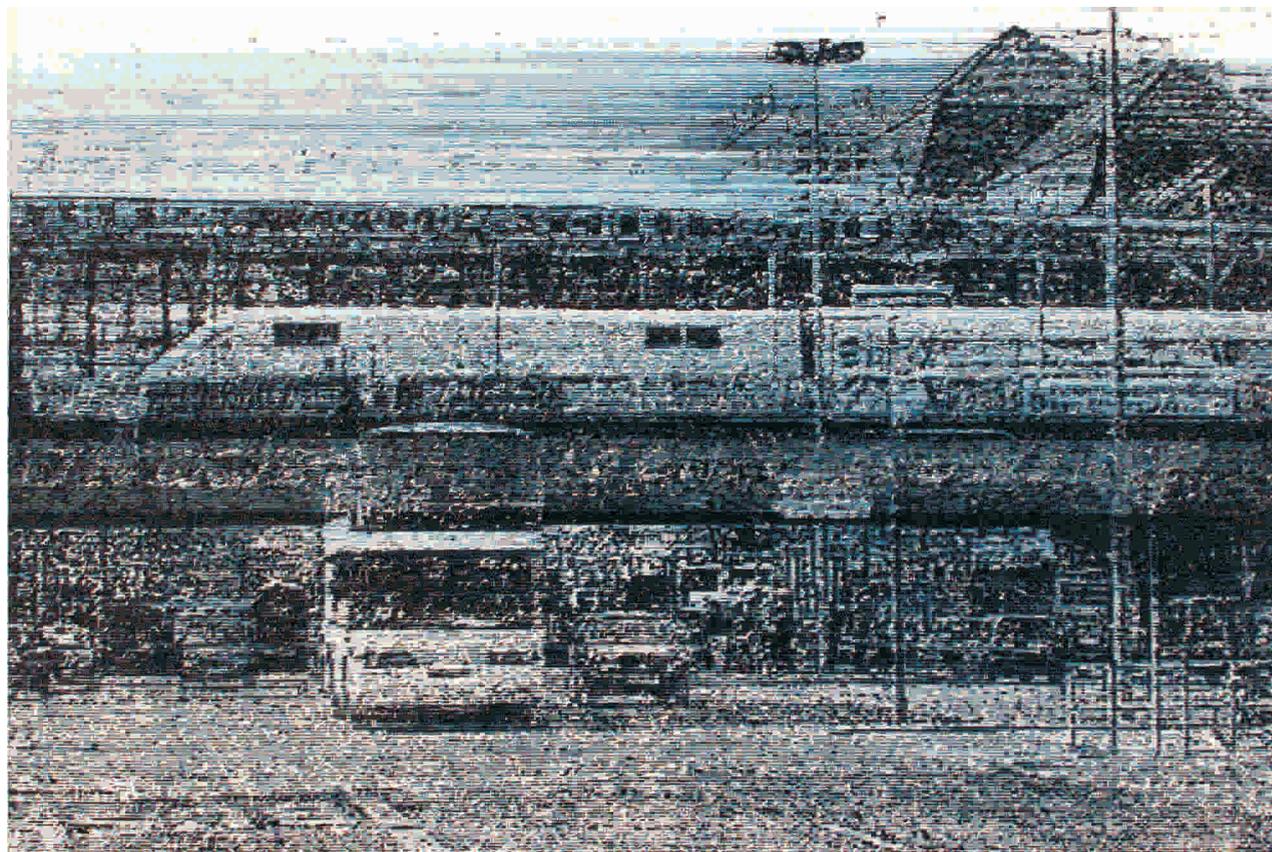
Brandenburger Tor, 2006

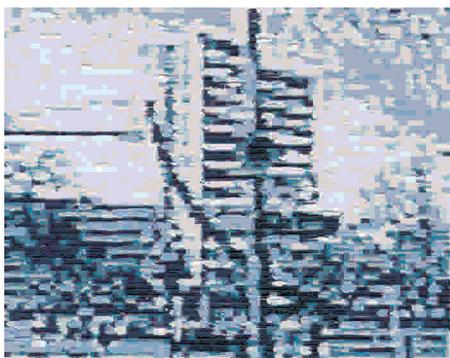
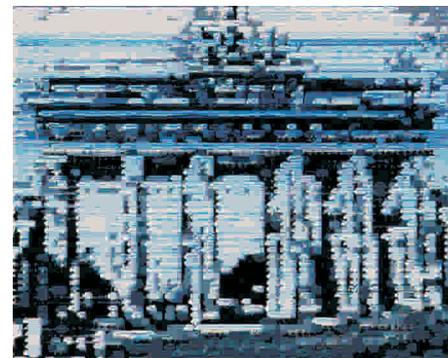
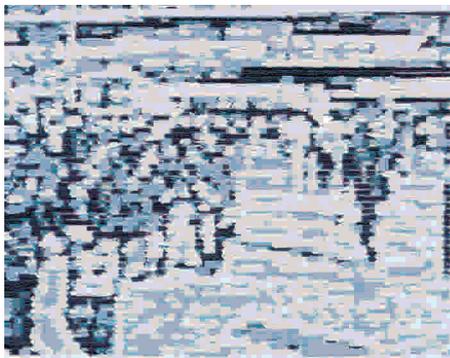
Bahnhof Zoo, 2006, Privatbesitz Berlin, alle Ölfarbe auf Büttchen, 38 x 54 cm





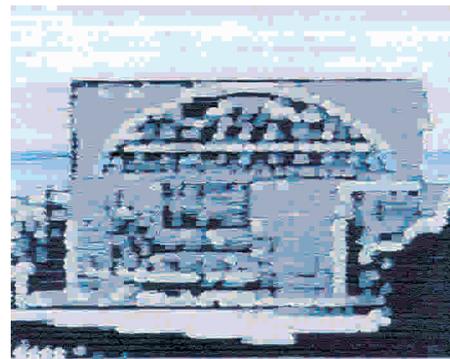
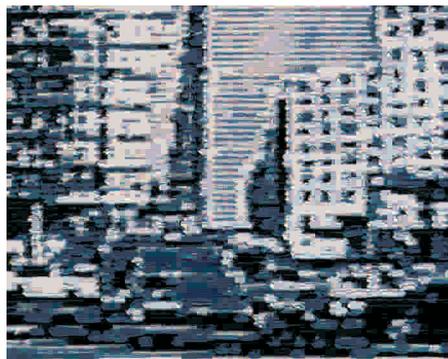
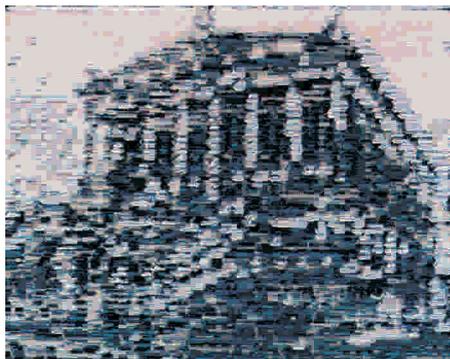
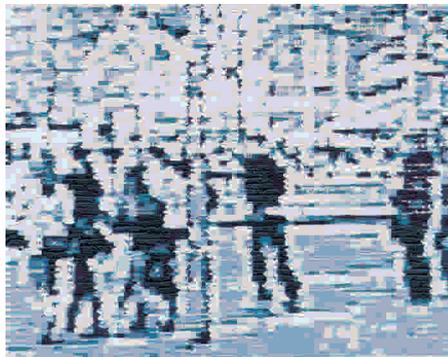
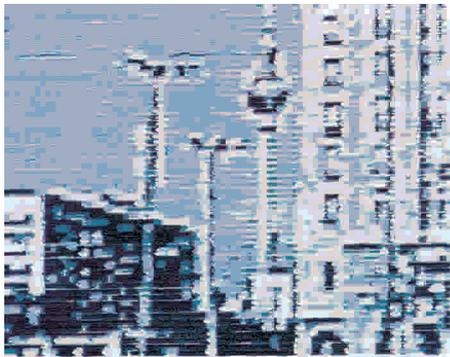
Reichstag, Ölfarbe auf Leinwand, 100 x 150 cm, 2005, Privatbesitz Berlin





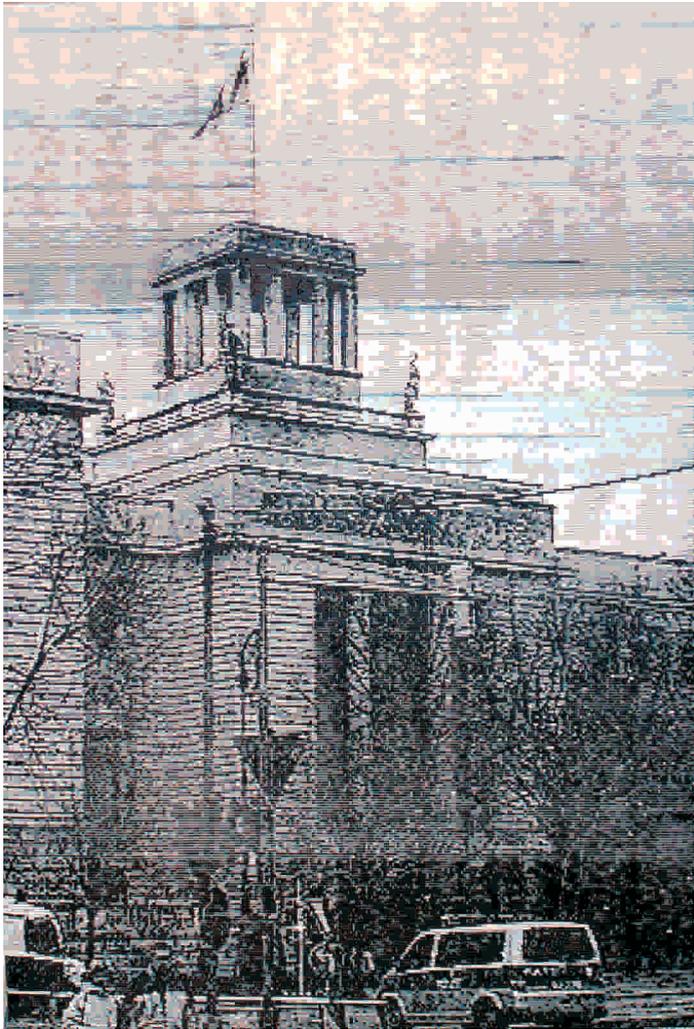
B0067, B0208, B0289,

B0068, B0169, B0197, 2004, alle Ölfarbe auf Leinwand auf Sperrholz, 16 x 20 cm







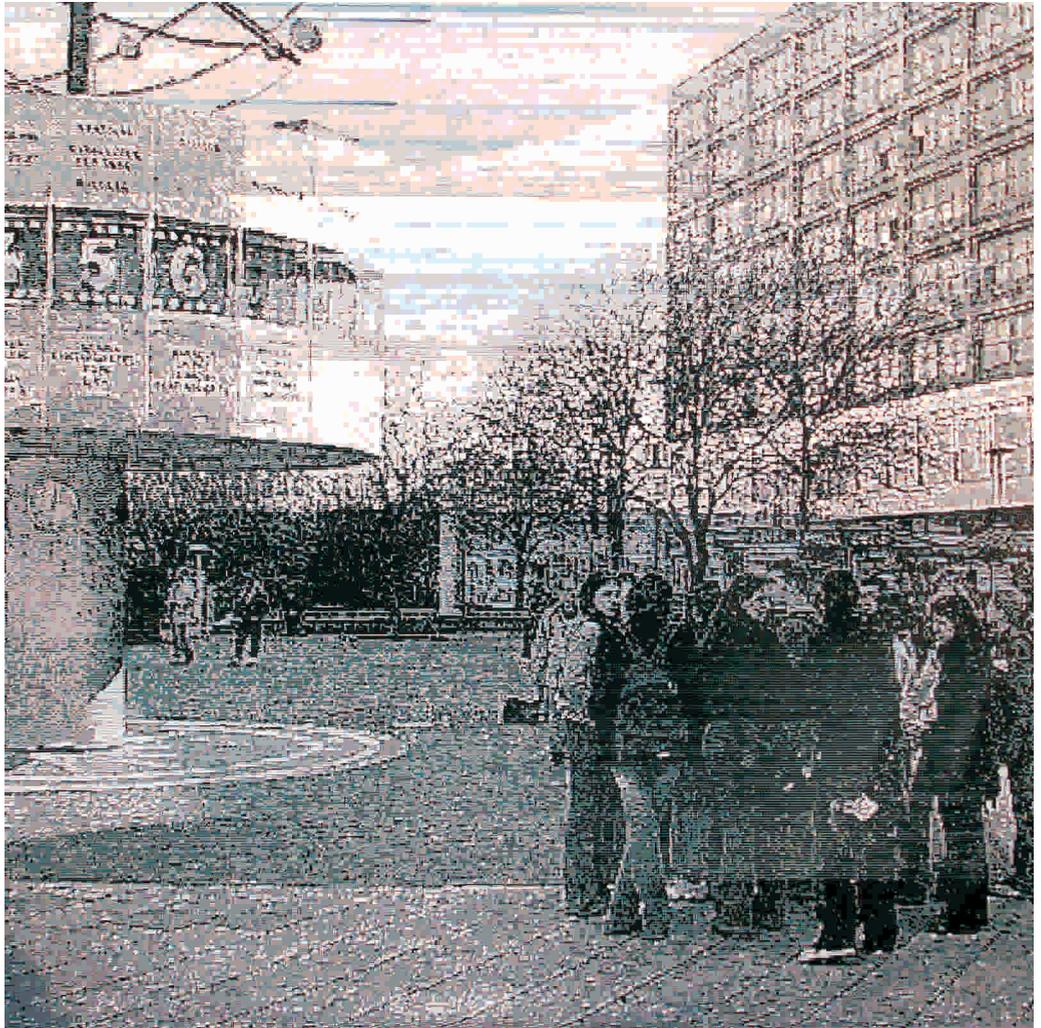


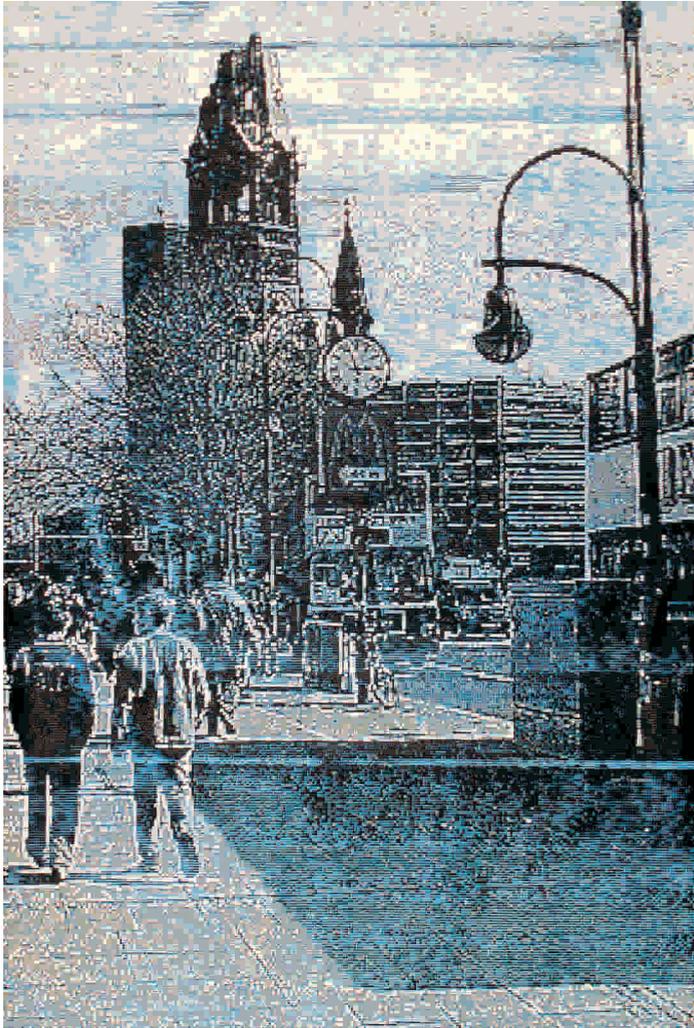
Russische Botschaft, Ölfarbe auf Leinwand, 150 x 100 cm, 2006



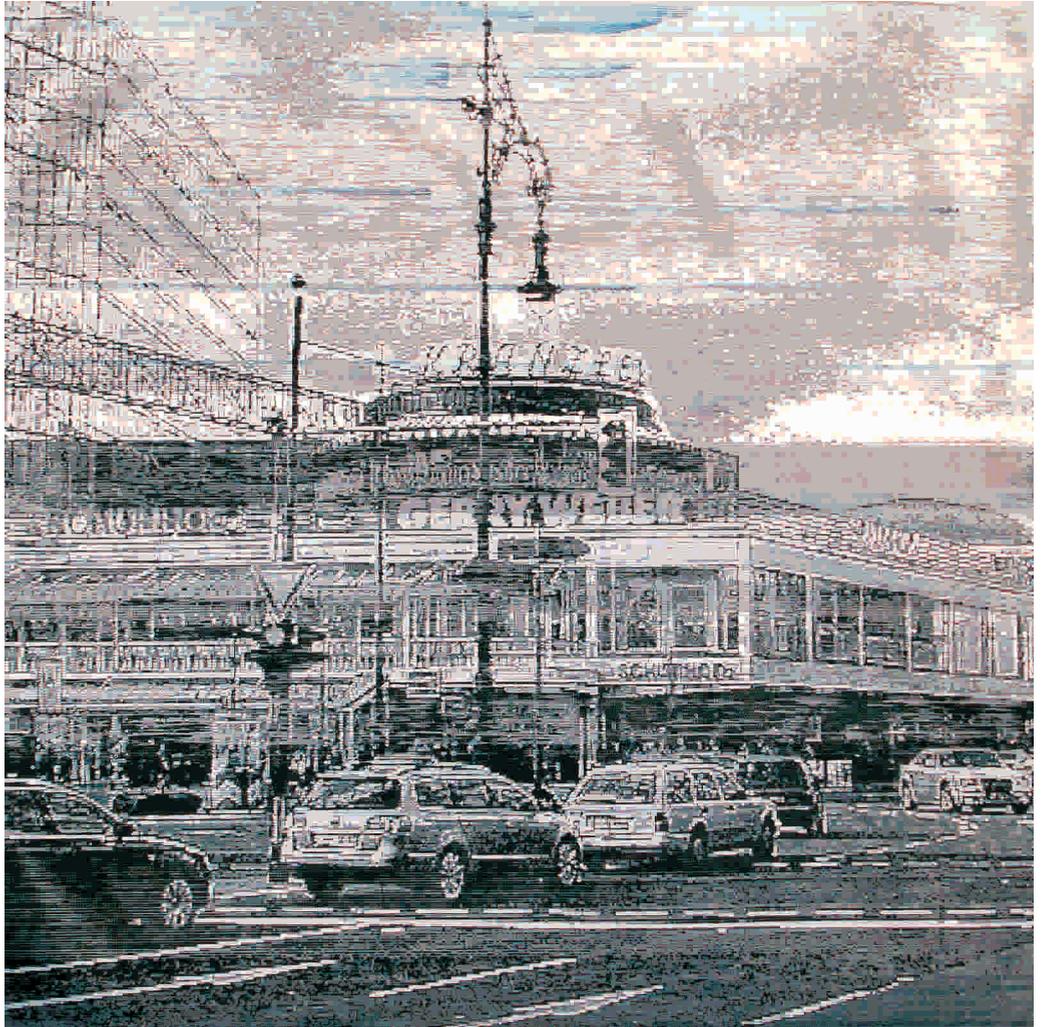


Bismarck, Ölfarbe auf Leinwand, 150 x 100 cm, 2006

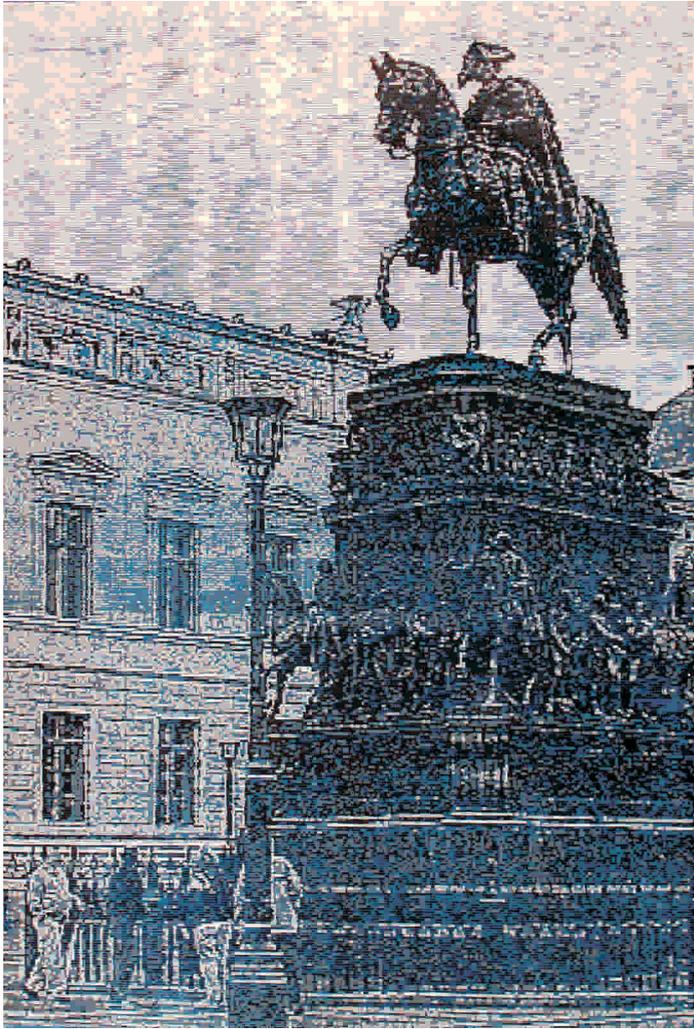




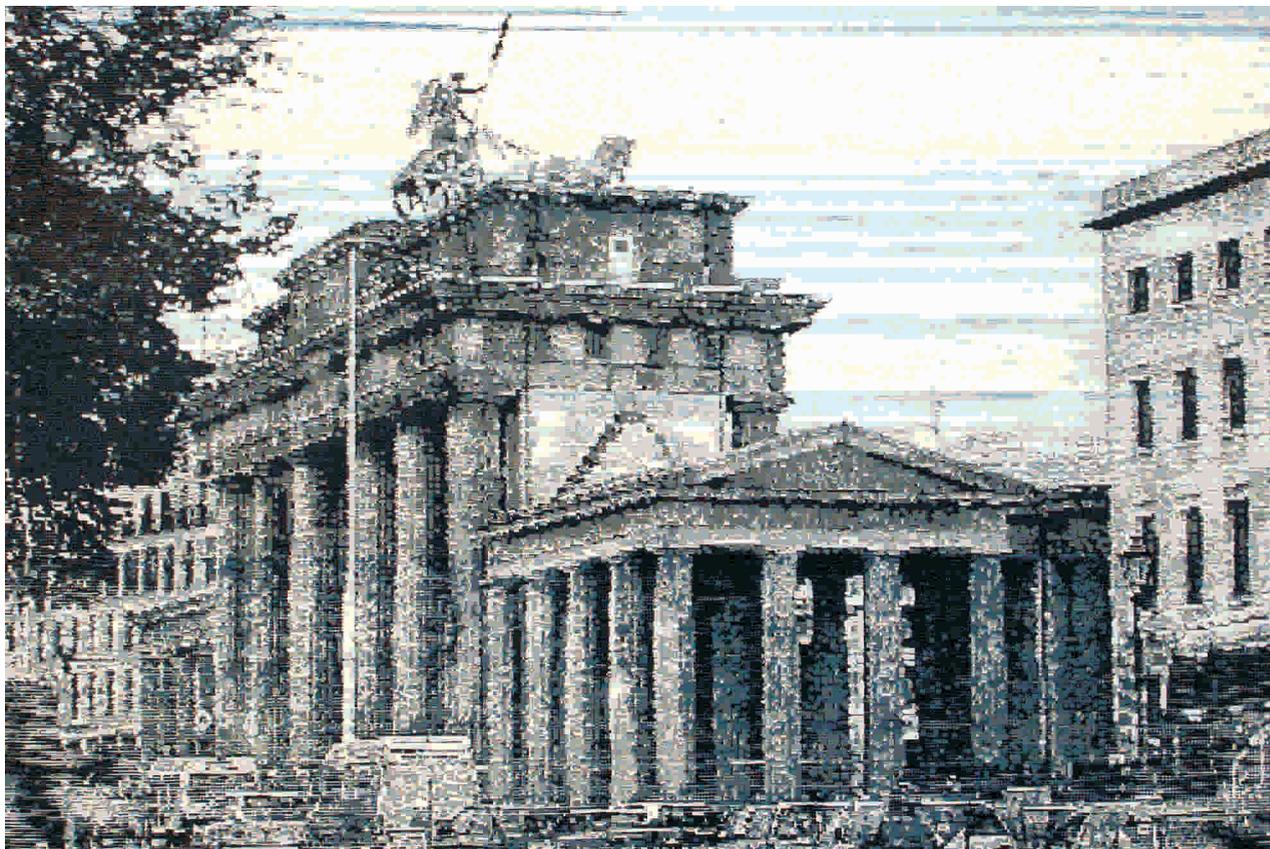
Kurfürstendamm, Ölfarbe auf Leinwand, 150 x 100 cm, 2006



Kranzler Eck, Ölfarbe auf Leinwand, 150 x 150 cm, 2006

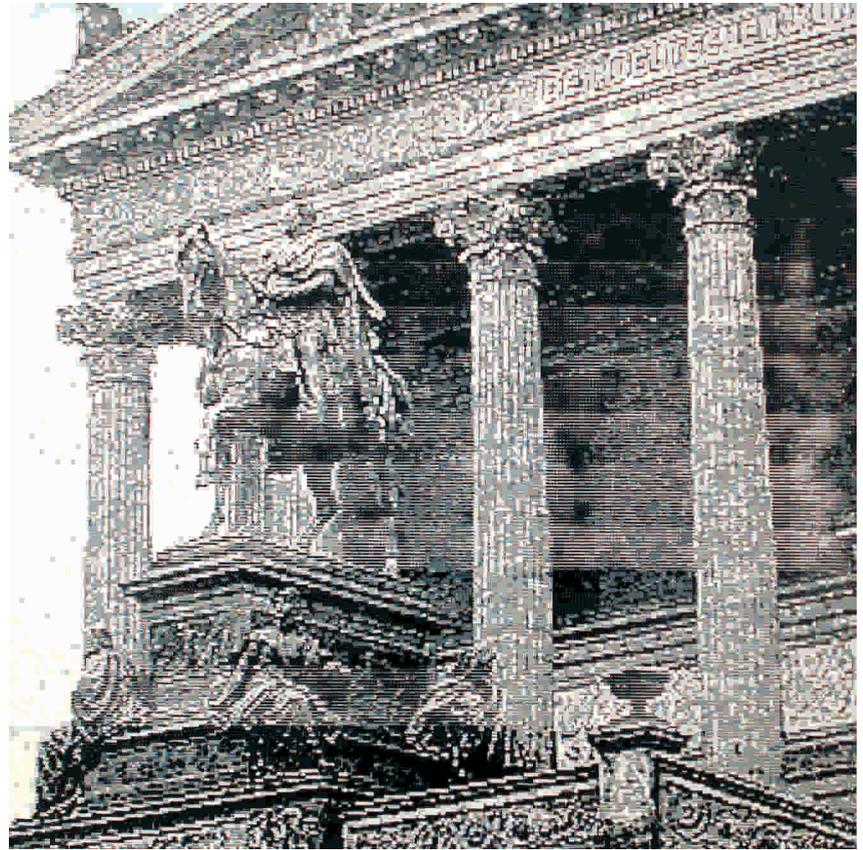


Friedrich II., Ölfarbe auf Leinwand, 150 x 100 cm, 2006



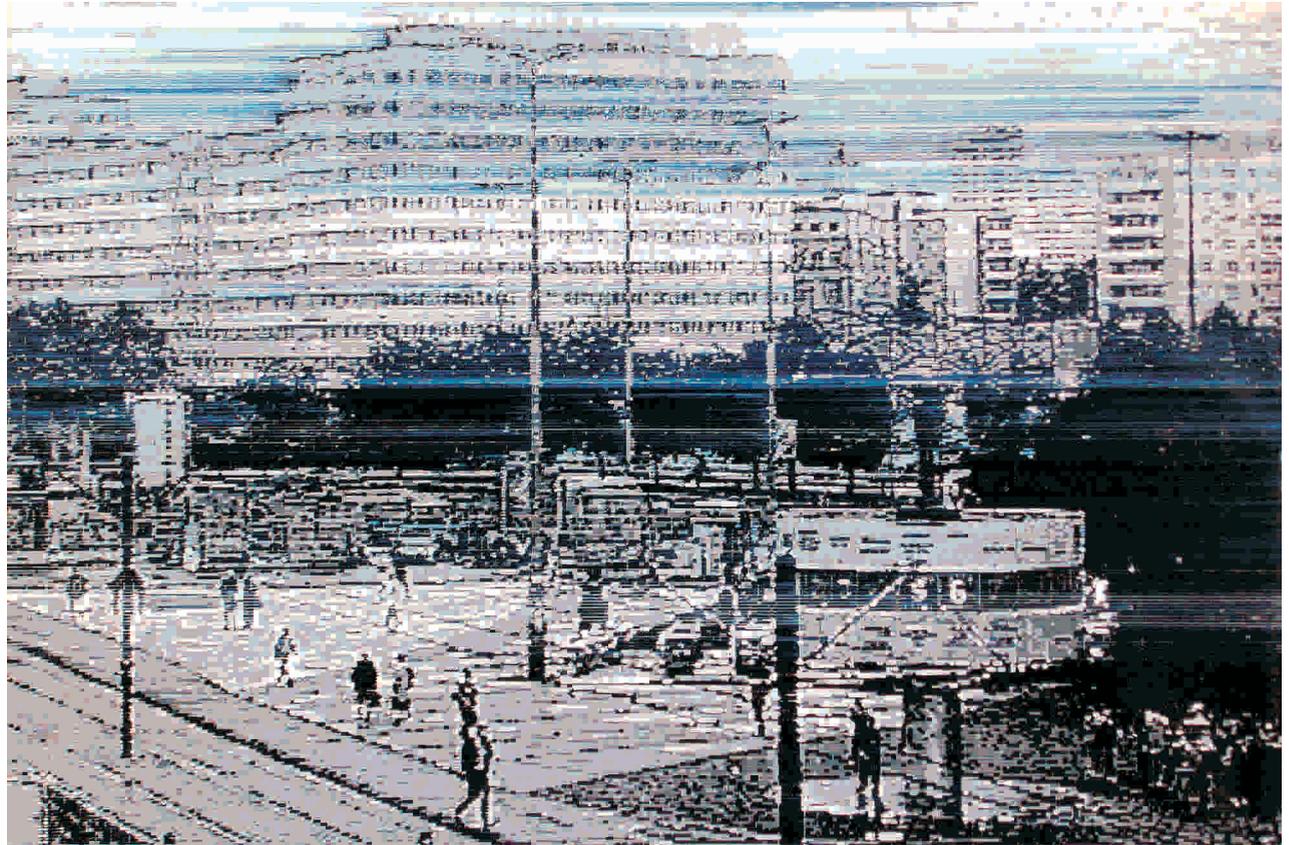


Potsdamer Platz, Ölfarbe auf Leinwand, 100 x 100 cm, 2006





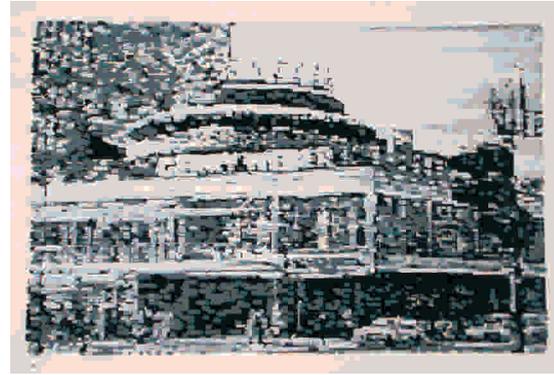
IHZ, Ölfarbe auf Leinwand, 100 x 150 cm, 2005



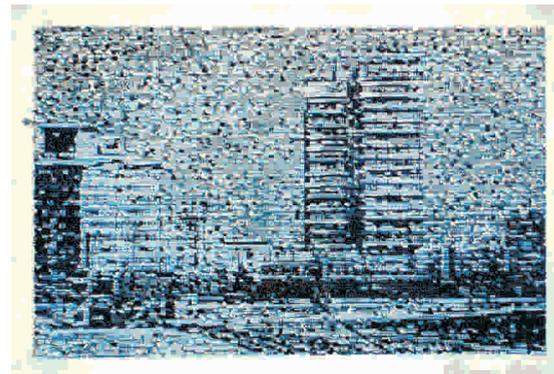


Brandenburger Tor, 2006

Marx und Engels, 2006



Kranzler Eck, 2006



Leipziger Straße, 2006, alle Ölfarbe auf Bütteln, 38 x 54 cm





Kurfürstendamm, Ölfarbe auf Leinwand, 100 x 150 cm, 2006





Holger Bär

- 1962 geboren in Wuppertal
- 1986 - 1989 Studium bei Prof. Michael Badura. Entwicklung des ersten „digital paintings“
- 1987 Planung einer „Malmaschine“ zur Übertragung von Computerbildern in Malerei
- Dezember 1989 Fertigstellung der ersten Malmaschine zur Umsetzung von Computerbildern mit Pinsel und Ölfarbe auf Leinwand
- 1989 - 1990 Werkgruppe „Politikerportraits“
- 1990 - 1991 Werkgruppe „Andy Warhol, Blumen und Hubschrauber“
- 1991- 1992 Werkgruppe „Wissenschaftler“
- 1994 Entwicklung eines mobilen, pneumatischen Roboters
- 1994 - 1996 Programmierung und Optimierung des Roboters, erste Bilder Werkgruppe „Schmetterlinge“ und „Challenger Disaster“
- 1995 „PHASE 4“: Planung und Entwicklung von 6-beinigen, autonomen Kleinrobotern mit eigener Intelligenz
- Mai 1996 FESTO unterstützt „PHASE“
- 1996 - 1997 Entwicklung einer pneumatischen Malmaschine mit 3 getrennten Pinseln „Portal“
- 1996 - 2001 Werkgruppe „Privat Portraits“
- 1997 - 2000 Werkgruppe „Space“
- 1999 Erste Prototypen von 6-Beinern
- 2000 Werkgruppe „Wie Maschinen Menschen sehen“, Teil 1
- 2001 - 2002 Werkgruppe „Gene-rated Tulips“
- 2003 - 2006 Werkgruppe „Berlin“

## Ausstellungen (Auswahl)

Spiel mit Technik, Deutsches Technikmuseum Berlin, 2006

Preußisch Blau Berlin, Galerie Deschler, Berlin, 2006

art Karlsruhe, 2006 (one man show)

fine art cologne, 2006

art cologne, 2005

10 Jahre - Künstler der Galerie, Galerie Deschler, Berlin, 2005/2006

art Karlsruhe, Berlinbilder, 2005

FIAC, Paris, 2004

BERLINERLISTE, Berlin, 2004

Holger Bär & Salomé - 567 Bilder, Galerie Deschler, Berlin, 2004

art Karlsruhe, Tulips, 2004

ARTFAIR, Installation Malmaschine, Köln, 2003

Kunst nach Kunst, Neues Museum Weserburg, Bremen, 2002

Art Forum, Berlin, 2002

Digital Painting, Hoffmann Gallery, Paris, 2001

art frankfurt, Installation wie Maschinen Menschen sehen (sensorik), 2001

Schnittstelle Malerei, Kunstverein Hamburg Harburg, 2001

Wie Maschinen Menschen sehen, Galerie Deschler, Berlin, 2000

Wie Maschinen Menschen sehen, Museum Bochum, 2000

Digital Painting, Zeppelinmuseum Friedrichshafen, 1999

SPACE, Galerie Deschler, Berlin, 1998

Europa, besteige den Stier !, Kunstverein Bad Salzdetfurth, 1998

1997, Galerie Deschler, Berlin, 1997

Endstationen, Städtische Galerie, Paderborn, 1997

PORTRAIT im 20. Jahrhundert, Raab Galerie, Berlin, 1997

Digital Painting und cybernetische Objekte, FESTO auf der Hannovermesse, 1997

Medien-Monster, zus. mit W. Zach, Lichthaus Bremen, 1996

Zoworka, Rogge, Bär, ...Vermeer, Suermondt Ludwig Museum Aachen, 1996

von Adam bis Venus, Ikonen der Malerei, Galerie Rössler, München, 1995

art multiple, Sonderstand, Installation Robot II, Düsseldorf, 1995

Art 95, Installation Robot II, Zürich, 1995

MEDIUM 3, Trench Art Festival Sf. Georghe, Rumänien, 1994

Digital Painting, Galerie CULT, Wien, 1993

Digital Painting, Stadtmuseum Düsseldorf, 1993

Medien-Monster, Museum für Holographie und Neue Medien, Köln Pulheim, 1993

Mediale, Prisma-Preis, Hamburg, 1993

trivial machines, Karl Ernst Osthaus Museum, Hagen, 1992

ComputerArt, Heureka, Zürich, 1991

ARTWARE, Dortmund, 1991

Digital Painting, Galerie Sakschewski, Berlin, 1991

Digital Painting, European Media Art Festival, Osnabrück, 1990

Sommeratelier, Hannover, 1990

### **Impressum**

Diese Publikation erscheint anlässlich  
der Ausstellung „Holger Bär Preußisch Blau Berlin“  
vom 14. September bis 11. November 2006  
in der Galerie Deschler, Berlin.

Herausgeber: Galerie Deschler, Berlin

Redaktion: Dr. Simone Wiechers

Text: Dr. Martin Oskar Kramer

Gestaltung: Holger Bär

Fotos: Holger Bär

Druck: Druckservice HP Nacke KG, Wuppertal

© Holger Bär, Galerie Deschler und Dr. Martin Oskar Kramer

Galerie Deschler

Auguststraße 61

10117 Berlin

Fon + 49 (0)30 283 32 88

[info@deschler-berlin.de](mailto:info@deschler-berlin.de)

[www.deschler-berlin.de](http://www.deschler-berlin.de)

d e s c h l e r . [      ]

GALERIE

