

FRANZ BERNHARD HAUS

Karlsruhe



Angela Ulrich

Augenblick

04.04. - 28.11.2025



ANDREAS C. H. SCHELL
STIFTUNG

Öffnungszeiten:
Freitags 15 - 19 Uhr
oder nach Vereinbarung

Weinbrennerstraße 58
76185 Karlsruhe
Tel.: 0721-952 997 20

info@AndreasCHSchell-Stiftung.de
www.AndreasCHSchell-Stiftung.de

Begleitheft zur Ausstellung

Angela Ulrich
Augenblick

Begleitheft zur Ausstellung

Vorwort

Mit der Ausstellung «Angela Ulrich – Augenblick» zeigt das Franz Bernhard Haus in Karlsruhe seit seiner Eröffnung die vierte Ausstellung. Das dem Bildhauer und Zeichner Franz Bernhard gewidmete Haus wurde im Jahr 2021 mit der Ausstellung «Franz Bernhard – Meine Plastik leitet sich vom Menschen ab» eröffnet. Ziel der Andreas C. H. Schell-Stiftung ist es, im Franz Bernhard Haus Künstlerpositionen zu zeigen, die künstlerisch, thematisch und von ihrer geistigen Haltung sowie Fragestellung her in Verbindung zu Franz Bernhards Arbeit gehen. Dies kann mit den unterschiedlichsten künstlerischen Mitteln geschehen: Bildhauerei, Malerei, Zeichnung, Fotografie, Tanz, Performance, Musik usw.

2022/2023 ging die Ausstellung «Andreas Lau – Schichtungen» den Fragen nach den Spuren des Menschen nach, dem Sichtbaren und dem Dahinterliegenden, der Entfremdung und dem Noch-Sichtbaren: Was ist ein Bild, und wie zeigt sich darin seine immanente Wahrheit?

2023/2024 wurde mit der Ausstellung «Wand und Figur – Fritz Klemm, Barbara Klemm, Franz Bernhard» die Verbindung dreier Künstler beleuchtet – in ihrer inneren künstlerischen Auffassung und dem damit verbundenen Ausdruck mit den jeweils eigenen Mitteln, in der Beschäftigung mit der menschlichen Existenz in ihrer unmittelbaren Umgebung. Inspiriert durch die Ausstellung entwickelten der Choreograf Ben Rentz und die Dramaturgin Yoreme Waltz die Tanzperformance «figuration». Junge Tänzerinnen und Tänzer gingen der Frage nach dem Bezug zur eigenen Körperlichkeit und der eigenen Verortung in Raum und Zeit nach.

Die erste Begegnung mit einer Arbeit von Angela Ulrich hatte ich bei Freunden: ein großformatiges Porträt der Freunde mit ihrem Hund. Bei einem Porträt sucht der Betrachter schnell nach der Ähnlichkeit des Bildes mit den Porträtierten, besonders wenn er diese unmittelbar vergleichen kann.

Im Gespräch mit den Freunden machte mich die Aussage der Frau neugierig, dass sie noch genau wisse, wie sie sich in dem Moment, in dem sie Modell saß, gefühlt hat – und dass sie diese Stimmung im Bild wiedererkenne. Diese Aussage und die offene, luftige Malerei ließen mich neugierig werden.

Die Wirkung der Malerei Angela Ulrichs in einem großen Raum wurde mir deutlich, als ich drei Bilder, die die Kunsthalle Karlsruhe – unterstützt durch den Förderkreis der Kunsthalle – erworben hatte, in der Rotunde der Orangerie sehen konnte.

Ich entschloss mich, Angela Ulrich zu bitten, mich zu porträtieren. Eine solche „Auftragsarbeit“ ließ sofort die Frage nach der Ähnlichkeit des Porträtierten mit dem Bild aufkommen. Der Druck für die Künstlerin, diese zu erreichen, war in den ersten Modellsitzungen spürbar – eine Frage, die in der Kunstgeschichte vielen Malern begegnete. Meine Antwort darauf lautete: Es geht um ein Bild, nicht um ein Abbild. Es geht um die Sicht der Künstlerin, nicht um die des Portraitierten.

Aus Modellsitzungen für ein Porträt wurden viele Sitzungen einfach als Modell. In jedem Bild ist für mich heute noch die Stimmung des Augenblicks der Sitzung erkennbar. Die im Bild sichtbargeliebenen Spuren der Suche nach einem Ausdruck sowie der richtigen Form für die Figur im Bildraum – nicht als Abbild, sondern als allgemeingültiges Bild – sprechen mich an. Auch Franz Bernhard ging es darum, ein Zeichen für den Menschen, ein anthropomorphes Zeichen, zu finden. Der bewegte und kraftvolle Pinselduktus, der sich durch die gesamte Malerei von Angela Ulrich zieht, ist unverwechselbar.

So treten Angela Ulrichs Malerei und Franz Bernhards plastisches Werk in Verbindung – nicht durch formale Gleichsetzung, sondern in dem Bewusstsein, dass die Hand des Künstlers mehr ist als nur Werkzeug. Sie vermittelt zwischen innerer Vorstellung und äußerer Gestalt, sie trägt das Unbewusste ebenso wie den klaren Gestaltungswillen ins Werk. In Ulrichs Malerei zeigt sich dies im lebendigen Pinselduktus, in den offenen Setzungen und Brüchen; bei Bernhard in den Linien, den Volumen, den Formverläufen, den Verbindungen, den Oberflächen, den unverdeckten Spuren der Bearbeitung. Im Betrachten werden die Dinge, die geschaffen wurden zum Gegenüber. Es wird sichtbar, dass Kunst ein offenes Feld ist, in dem sich Intuition und Bewusstsein, Zufall und Entscheidung begegnen. Jede Beschreibung bleibt Annäherung – ein Versuch, dem Geheimnis der menschlichen Existenz näherzukommen.

Karlsruhe, September 2025
Andreas Schell

Angela Ulrich – Augenblick

Ein Augenblick – er dauert nur einen Moment, und doch kann er mehr enthalten als ein ganzes Gespräch. In Angela Ulrichs Malerei wird dieser flüchtige Moment sichtbar: nicht als festgehaltene Pose oder starre Komposition, sondern als Bewegung, als Schwebezustand, als Spannung zwischen Zufall und Entscheidung.

Wer ihre Bilder betrachtet, erkennt schnell: Hier ist nichts endgültig fixiert, und doch wirkt alles vollkommen. Ulrich selbst spricht von einer Malerei, die „unfertig und dennoch komplett“ ist. Der Pinsel bleibt sichtbar, Spuren der Überarbeitung, Auslassungen, Verdichtungen. Figuren tauchen auf, manchmal klar umrissen, manchmal wie im Entstehen. Man spürt, dass sie sich während des Malprozesses verändert haben, dass Augenblicke des Zufalls – ein Modell, das zu früh ging, ein Strich, der anders geriet als geplant – nicht getilgt, sondern aufgenommen wurden. Aus dem scheinbar Banalen wird eine malerische Wendung, die dem Bild seine Spannung gibt.

Dieses Vertrauen in den Augenblick prägt auch ihre Porträts. In den Gesichtern liegt keine bloße Ähnlichkeit, sondern eine Intensität, die über das Modell hinausweist. Ein halb geöffnetes Auge, ein leicht verschobener Ausdruck, eine unerwartete Farbigkeit in der Haut – all das lässt den Betrachter verweilen. Für Angela Ulrich ist Malerei kein Nachbilden, sondern ein Eintreten in den Moment, in dem sich etwas zeigt.

Auch in den größeren, figürlichen Szenen entfaltet sich dieses Prinzip. Mal wirken die Figuren wie ausgeschnitten und zusammengesetzt, mal wie im Schwung einer Bewegung eingefroren. Der Hintergrund drängt nach vorne, der Zwischenraum wird zum Mitspieler. Es entsteht ein Spannungsfeld, das keine eindeutige Lesart zulässt – gerade darin aber seine Kraft gewinnt. So wird der Augenblick zur offenen Ordnung, in der Nähe und Distanz, Klarheit und Unschärfe gleichzeitig erfahrbar sind.

Das Gespräch mit der Künstlerin im Franz Bernhard Haus hat gezeigt, wie sehr dieses Denken in Augenblicken auch ihre Haltung zur Kunst bestimmt. Ulrich lehnt fertige Konzepte ab, sie vertraut auf das Geschehenlassen. „Das Bild entsteht im Tun“, sagt sie. „Es verändert sich, weil der Moment etwas anderes verlangt.“ Ihr Malen ist ein stetiger Dialog mit dem Zufälligen, mit der Figur, mit der Fläche. Und darin ist jeder Pinselzug ein Augenblick, der die Richtung verändern kann.

So verweist der Titel der Ausstellung auf mehr als eine zeitliche Einheit. „Augenblick“ bedeutet hier: innehalten, sich einlassen, wahrnehmen, was sich in der Schwebe zeigt. Es ist der Moment, in dem Malerei geschieht – und der Moment, in dem der Betrachter sich öffnet für das, was über das bloß Sichtbare hinausgeht.

Angela Ulrichs Bilder sind keine endgültigen Antworten. Sie sind Angebote, in denen der Augenblick zur Form wird: flüchtig, intensiv, unwiederholbar – und gerade deshalb so gegenwärtig.

Angela Ulrich und Stefan H. Schell im Gespräch – bei Kaffee und Strudel im Franz-Bernhard-Haus

Ende März 2025. Die Ausstellung «Angela Ulrich – Augenblick» war fertig eingerichtet, das Soft Opening am 4. April stand kurz bevor. Kein klassisches Vernissage-Ereignis, sondern ein stiller Beginn: Das Franz Bernhard Haus öffnete einfach wieder seine Türen, freitags wie gewohnt, und die Besucher konnten eintreten. Natürlich war am ersten Tag dennoch viel los, es gab ein Glas Sekt, Gespräche, ein Wiedersehen. Doch der offizielle Programmpunkt, die eigentliche Begleitveranstaltung, war erst für Oktober angesetzt.

An diesem Märznachmittag saßen wir vor dem Bild «Birke». Der Kaffee dampfte, Apfelstrudel duftete, Angela Ulrich hielt ihre Tasse in der Hand, der Blick immer wieder auf das Liniengeflecht vor uns gerichtet. Dieses Aquarell, das sich wie ein Augenblick in seiner Gänze erfasst und zugleich in feine Strukturen zerfällt, prägte die Stimmung. So entwickelte sich ein Gespräch, das sich nicht beliebig verlor, sondern organisch fortspannte: Ein Gedanke ergab den nächsten, Rückgriffe waren möglich, Verbindungen wurden sichtbar. Ulrich sprach nicht beiläufig über Malerei, sondern in kurzen, prägnanten Sätzen, stets abwägend, stets in Spannung – und gerade darin lag die Tiefe.

Vom Informel zur Figur

In den frühen 1980er-Jahren, kurz nach dem Studium an der Karlsruher Akademie, war das Informel noch ein präsent es Erbe der Nachkriegszeit. Ulrich hat sich damit auseinandergesetzt, aber bald gespürt, dass es für sie eine Grenze hatte. „Man stößt an eine Wand“, sagt sie rückblickend. Die reine Geste, das Offene, das Abstrakte – all das hatte seine Berechtigung, doch für sie war klar: Ich brauche die Figur.

Die Figur war für sie kein Vorwand, keine bloße Erzählung und kein psychologisches Porträt. Sie war vielmehr ein Halt in der Malerei – eine Form, in die sich Offenheit, Zufall und Farbe einschreiben konnten. „Man kann alles hineinlegen in eine Figur. Sie ist der Träger, aber sie ist auch der Widerstand.“ Früh schon entwickelte sich daraus das Spannungsfeld, das ihr Werk bis heute bestimmt: zwischen der Freiheit der Malerei und der Konkretion des Gegenstands.

Lehren und Prägungen

Ein prägender Lehrer war Albrecht von Hancke. Er vermittelte eine klare Ordnung des Sehens: „Die primäre Realität ist das Viereck.“ Jeder Strich teilt die Fläche, schafft ein Verhältnis, bringt Umraum und Figur in ein Gleichgewicht. Dieses Denken begleitet Ulrich bis heute: Die Figur ist nie isoliert, sondern immer Teil einer übergeordneten Struktur.

Auch die Auseinandersetzung mit Ernst Wilhelm Nay und Willi Baumeister spielte eine Rolle – jedoch weniger als Vorbilder, eher als Kontrast. Nay mit seinen Scheibenbildern, Baumeister mit seiner Idee des „Unbekannten in der Kunst“ zeigten Wege ins Abstrakte, doch Ulrich wollte weiter. Sie suchte nach etwas, das offen bleibt und doch gebunden ist – nach dem Moment, in dem Figur und Farbe einander tragen.

Die Alten Meister im Blick

Ulrichs Blick reicht weit über die Moderne hinaus. Unter anderem hat die holländische Malerei sie geprägt. Sie beobachtete dort etwas, das kaum je betont wird: Figuren in Gruppenporträts wirken manchmal, als seien sie ausgeschnitten und zusammengesetzt. Der Grund ist kunsthistorisch banal: Sie wurden nacheinander gemalt, Modell für Modell, in getrennten Sitzungen. Dieses Verfahren hinterließ Spuren, die bis heute sichtbar sind.

Für Ulrich war das ein Schlüsselerlebnis: Auch sie malt Figuren oft einzeln, sie stehen eine Zeit lang allein auf der Leinwand, bis eine zweite Figur hinzukommt. Das Collagehafte, das Nebeneinander, ist dabei kein Bruch, sondern Teil der Wirkung.

Und es bleibt nicht bei den Holländern. In Rom hat sie die italienischen Meister studiert, Raffael besonders, dessen Klarheit der Figur sie bis heute fasziniert. So entsteht ein weiterer Horizont: von den Alten Meistern bis in die Gegenwart, immer auf der Suche nach der Frage, wie Figuren im Bildraum miteinander bestehen können.

Das Ringen um Form und Zufall

„Manchmal sind es die banalsten Gründe“, erzählt Ulrich. Ein Modell muss plötzlich gehen, eine Hand bleibt ungemalt, ein Kopf unvollendet. Doch gerade darin liegt für sie eine Chance: Der Zufall wird nicht verdeckt, sondern Teil der Malerei. Ein halb offenes Auge, eine Linie, die stehenbleibt – sie können das Bild in eine neue Spannung kippen.

Das widerspricht der landläufigen Vorstellung, ein Maler habe das fertige Bild bereits im Kopf. Für Ulrich ist es genau andersherum: „Das Bild entsteht im Tun. Es verändert sich, weil ich mich verändere, weil der Moment etwas anderes verlangt.“ Malerei ist Prozess, ist ständiges Aufnehmen und Reagieren.

Zeitgenossenschaft und Distanz

Wenn Ulrich 2012 das monumentale Bild ›11 Mann in zwei Booten‹ malt, dann ist der Ausgangspunkt ein Zeitungsfoto von Flüchtlingsbooten. Politisch also? „Ich male selten dezidiert politisch“, sagt sie. Es geht ihr um Resonanz: Ein Bild, ein Gesicht, eine Haltung, die in sie hineindringt und in der Malerei Form gewinnt.

So entstehen Werke, die hochaktuell sind, ohne sich im Tagespolitischen zu verlieren. Ulrichs Bezüge zur Kunstgeschichte – Raffael, Marées – geben den Szenen eine überzeitliche Dimension. Zugleich hält sie Distanz zu modischen Strömungen. Postmoderne Ironie oder Zitatenspiele reizen sie wenig. „Ein Bild muss sich behaupten“, sagt sie. „Es muss für sich stehen können.“ Diese Haltung verbindet Resonanz und Distanz. Die Gegenwart findet Eingang in ihre Malerei, aber nie programmatisch. Sie bleibt eingebettet in ein größeres Geflecht von Tradition, Geschichte und Form.

Malerei als Gegenwart

Immer wieder fällt im Gespräch das Wort „Unfertigkeit“. Ulrich beschreibt ihre Bilder so: unfertig – und doch komplett. Es klingt wie ein Widerspruch, ist aber eine präzise Beschreibung. Die Malerei bleibt offen, sichtbar in Spuren, Brüchen, Auslassungen. Und dennoch ist sie nie fragmentarisch: Jedes Bild ist in sich geschlossen.

Genau darin liegt der Augenblick. Ein Moment, der offen bleibt, der Spielraum gibt – und doch vollständig ist. So wie das Gespräch an diesem Nachmittag: ernsthaft, tastend, mit Zwischenräumen, und dennoch von einer inneren Geschlossenheit getragen.

Vielleicht erklärt sich hier auch der Ausstellungstitel. Angela Ulrich – Augenblick meint nicht nur das Motiv im Bild, sondern auch das Sehen selbst: jenes Innehalten, in dem wir spüren, dass die Summe der Teile nie das Ganze ergibt. In diesem Spannungsfeld zwischen Offenheit und Geschlossenheit entfaltet Ulrich ihre Malerei – unfertig, und doch vollkommen.



«Paar» (1987), 106 × 88 cm, Öl auf Packpapier

Wer die Ausstellung durch den Haupteingang betritt, trifft als erstes auf «Paar» (1987). In einem Abstand von kaum einem Meter steht der Besucher vor diesem Bild – es empfängt ihn, wie ein Tor zur Ausstellung. Damit trägt es, ob gewollt oder nicht, bereits eine besondere Bedeutung: Das erste Bild wirkt immer wie ein Programm, als ob es einen Schlüssel anböte, um das weitere Werk zu verstehen.

Überraschend ist, wie Angela Ulrich selbst über dieses Gemälde spricht. Sie erinnert sich: ursprünglich war es eine querformatige Landschaft – Wald und Wiese. Doch das überzeugte sie nicht, also drehte sie das Bild. In der fleckigen Malweise, noch nah am Informel, begann sie Figuren anzulegen. „Eierköpfe“, wie sie es nennt, fast wie Kinder zeichnen, wenn sie ein Gesicht nicht anders wissen als Kugel oder Ballon. Vielleicht ein Liebespaar, sagt sie, aber sicher ist sie sich nicht mehr. Ihre Beschreibung klingt beinahe lapidar, frei von Pathos, ohne den Anspruch, das Bild auf eine eindeutige Bedeutung festzulegen.

Genau in dieser Diskrepanz liegt die Spannung, die «Paar» für den Besucher entfaltet. Während er das Bild als erstes Werk der Ausstellung vielleicht mit besonderen Erwartungen auflädt, öffnet ihm die Künstlerin gerade das Gegenteil: ein tastendes, schwebendes Werk, das sich zwischen Form und Formlosigkeit bewegt. Es behauptet keine abschließende Deutung, sondern lädt ein, die eigene Wahrnehmung ins Offene zu schicken.

So wird «Paar» (1987) zum paradoxen Auftakt: ein Bild, das sich dem Besucher entgegenstellt – nicht als klare Antwort, sondern als Frage.



«Liegende Frau» (1976), 93 × 125 cm, Acryl auf Packpapier

Die «Liegende Frau» entstand während der Studienzeit von Angela Ulrich an der Kunstakademie Karlsruhe. Es ist eine Arbeit, die noch stark die praktischen Bedingungen im Atelier erkennen lässt: kleine Räume, viele Studierende, die mit Staffeleien, Farben und Papieren dicht gedrängt um die Modelle saßen. Die Malerei musste schnell geschehen, oft innerhalb einer Sitzung, bevor das Modell die Pose wechselte. Geschwindigkeit und Pragmatismus prägten den künstlerischen Prozess.

Bemerkenswert ist, wie sich in dieser frühen Arbeit schon eine Haltung abzeichnet, die später charakteristisch für Ulrichs Werk wird: Das Packpapier selbst bleibt sichtbar, es gibt unbemalte Stellen, die nicht als Lücke, sondern als Teil der Bildwirkung erscheinen. Zugleich ist die Fläche noch „gefüllt“ – man spürt, dass die junge Malerin der Vorstellung folgt, ein Bild müsse vollständig bearbeitet sein.

Das Werk bewegt sich im Spannungsfeld von Form und Andeutung. Der Körper ist präsent, doch nicht in realistischer Präzision; er erscheint reduziert auf einfache Formen, fast kindlich in den „Eierköpfen“, wie Ulrich es selbst beschreibt. Gerade in dieser Reduktion entsteht eine besondere Spannung: Die Figur bleibt erkennbar, aber nicht eindeutig – greifbar und doch entrückt.

Auch die Perspektive des Bildes ist außergewöhnlich. Der Blick auf den liegenden Körper ist nicht klassisch frontal oder seitlich, sondern aus einer Sicht, die Nähe und Distanz zugleich betont. Die Farbe zeigt Spuren des schnellen Arbeitens – laufende Partien, Verdichtungen, ein klarer Rhythmus der Pinselbewegung.

Für Ulrich ist die Arbeit zugleich Zeugnis einer künstlerischen Erfahrung: In den frühen Semestern malte man noch unbefangener, „freier“, wie sie sagt. Später in der Akademie kam der Druck hinzu, „Kunst machen“ zu müssen – eine Krankheit, von der man sich erst wieder befreien müsse. In diesem Bild ist noch etwas von jener ungebremsen Direktheit spürbar, die aus der Situation heraus entsteht: ein Modell, ein Stück Packpapier, die Dringlichkeit, im Moment das Wesentliche zu erfassen.

„Die Modelle damals lagen entspannt, ohne sportliche Verrenkungen – manchmal so bequem, dass sie stundenlang hätten verharren können. Heute hingegen ist das oft anders: Manche Modelle sind körperlich ehrgeiziger und präsentieren sich gerne wie in einer Pose.“



«Karl V. zu Pferd (nach Tizian)» (1982), 100 × 89 cm, Acryl auf Packpapier

Mit diesem Bild greift Angela Ulrich auf ein ikonisches Vorbild zurück: Tizians Darstellung Karl V. bei der Schlacht von Mühlberg (1548, Prado, Madrid). Dort wird der Kaiser in heroischer Rüstung als siegreicher Feldherr inszeniert – das Bild ist Monumentalisierung und Machtrepräsentation in Reinform.

Ulrichs Version könnte gegensätzlicher kaum sein: Die Figur bleibt vage, die Rüstung verschwimmt, das Pferd löst sich in breite, fließende Bahnen aus Rotbraun auf. Das heroische Pathos des Vorbildes wird in eine Malerei der Offenheit übersetzt, die den Anspruch der Eindeutigkeit verweigert.

Angela Ulrich beschreibt die Arbeit als einen Versuch in einer Phase der Unsicherheit nach der Akademie: „Man ist allein auf weiter Flur, die Lebensverhältnisse sind andere – man ist im luftleeren Raum.“ Der Griff zum Kalenderblatt mit dem Tizian-Bild war für sie ein Experiment: „Irgendwas an dem Bild – die Atmosphäre, oder vielleicht das Pferd – hat mir gefallen. Dann habe ich es ausprobiert.“

So wird das Werk zu einem Gegenbild: Aus der heroischen Pose Tizians wird eine fragende, fast suchende Malerei. Das Pathos der Macht wandelt sich zu einem tastenden Prozess, der die Tradition nicht monumentalisiert, sondern bricht – und gerade darin einen eigenen künstlerischen Weg eröffnet.



«Trauerszene» (1996), 107 × 81 cm, Öl auf Packpapier

Angela Ulrich erinnert sich:

„Es war ein Zeitungsfoto aus dem Jugoslawienkrieg. Eine Frau sollte die Überreste ihres Sohnes identifizieren – ein schreckliches Foto. Die Menschen standen dort gruppiert wie in biblischen Szenen der Alten Malerei. Die Gesichter habe ich nicht abgezeichnet, sondern erfunden.“

Das Bild verweist damit auf eine konkrete politische Katastrophe, ohne dokumentarisch zu sein. Es entspringt einem Zeitungsfoto, verliert aber die Eindeutigkeit des Dokumentes, weil Ulrich die Gesichter nicht kopierte, sondern malte, was ihr an Ausdruck nötig erschien. Gerade diese Transformation macht «Trauerszene» universell: Es verweist auf viele vergleichbare Situationen, nicht nur auf ein einzelnes Ereignis.

Die Künstlerin selbst sprach vom „Biblischen“ der Szene, einer Bildstruktur, wie man sie aus Bibelillustrationen kennt – die Gruppierung der Figuren im Kreis, das Pathos des Verlusts, das gemeinsame Schweigen. So verbindet sich die Aktualität des Kriegsbildes mit einer langen kunsthistorischen Tradition der Darstellung von Leid und Trauer.

Heute gewinnt das Werk noch eine weitere Dimension. In einer Medienkultur, die von ständigen Bildern des Leids geprägt ist, stellt es ein Gegenbild dar. Besonders auf Plattformen wie TikTok oder X, wo Propagandavideos, Kriegsbilder und Opferdarstellungen mit ungeheurer Schärfe und Geschwindigkeit verbreitet werden – etwa in den aktuellen Auseinandersetzungen rund um Israel und Gaza – wird Leid oft zum unmittelbaren Schockbild, zur Waffe der Aufmerksamkeit.

Ulrichs «Trauerszene» verweigert sich dieser Logik. Ihre rohe Malweise, die offenen Flächen und das sichtbare Packpapier verhindern jede Glättung, jede ästhetische Perfektion, wie sie in den digitalen Formaten dominiert. Das Werk entschleunigt den Blick, es zwingt dazu, in der Stille und Unschärfe des Bildes zu verweilen. Statt Leid als unmittelbares Schlaglicht zu konsumieren, entsteht ein Resonanzraum, in dem Trauer tiefer und universeller erfahrbar wird.

Der Bildhauer Franz Bernhard

Er nimmt Materialien, die wir spontan mit Abwertung, Vergänglichkeit, Zweckmäßigkeit verbinden: rostiges Eisen, geschundenes Holz. Materialien ohne Glanz, ohne Status, ohne noble Tradition. Dinge, die auf Schrottplätzen landen, die in Werkstätten als Abfall erscheinen, die im Alltag stumpf und schwer wirken. Damit stellt er den Betrachter zunächst vor eine Zumutung: Da ist nichts „schön“ im klassischen Sinn, nichts, was sich sofort an unser Bedürfnis nach Harmonie oder Kostbarkeit schmiegt.

Und doch – genau daraus gewinnt seine Plastik ihre Kraft. Denn was auf den ersten Blick spröde, roh und widerständig wirkt, offenbart beim längeren Hinsehen eine feine, beinahe zarte Sprache. Bernhard spricht mit diesen widerspenstigen Materialien vom Menschen: von seiner Labilität, vom Ringen um Balance, vom Aufrichten und Niedergehen, vom Schweben und Stürzen. Rost und Risse werden nicht versteckt, sondern bleiben Teil dieser Aussage – sie sind keine Makel, sondern Ausdruck.

Risse im Holz, Spuren der Abnutzung, Laufnasen von Farbe oder Zementschlemme – manches lässt Franz Bernhard stehen oder setzt es bewusst hinzu. Kerben, Schleifspuren, Überschliff. Selbst die Spaltmaße, die zwischen Holz und Eisen offenbleiben, verwandelt er in Ausdruck: Was handwerklich als Fehler gelten würde, wird hier zum bildhauerischen Mittel. In diesen Fugen scheint gelenkandeutende Beweglichkeit auf. So werden Sprödigkeit und Vergänglichkeit des Materials nicht verborgen, sondern in eine Sprache übersetzt, die den Figuren eine innere Spannung gibt – als hielten sie selbst im Stillstand noch eine mögliche Bewegung bereit.

Franz Bernhard ›Abgewandte Figur‹ (1990), Holz, Eisen, 75 × 271 × 105 cm



Diese Arbeit wirkt auf den ersten Blick wie ein schwerer Körper, der sich in den Raum hineinlegt. Doch je länger man sie betrachtet, desto deutlicher zeigt sich ihre Eigenwilligkeit. Vorne berührt die Figur den Boden nur an einer einzigen Ecke des hölzernen Blockteils, während das große Metallvolumen dahinter die eigentliche Masse trägt. Diese minimale Auflage verändert die Wahrnehmung grundlegend: Man weiß nicht, ob die Figur gerade abgesunken ist oder ob sie im Begriff steht, sich wieder vom Boden abzustoßen.

Tritt man näher heran, wird das Konstruktive sichtbar: Platten, die gefügt sind, Nähte, die das Material zusammenhalten. Diese Schweißnähte sind nicht versteckt, sondern bewusst bearbeitet. Bernhard ließ sie erstarren, schliiff sie wieder ab, setzte neu an, brach auf, verschob, verschweißte von Neuem. Ein Prozess des Suchens, der Spuren hinterlässt – nicht makellos geglättet, sondern so, dass die Arbeitsschritte selbst Teil des Ausdrucks bleiben.

Besonders auffällig ist die Linie, die den Körper insgesamt prägt. Sie zieht sich wie ein Schwung durch die Figur, fast wie ein Rücken, der sich abwendet. Doch diese Linie ist nicht glatt, nicht wie in einem Zug gezogen. Sie ist zusammengesetzt, von kleinen Brüchen und Irritationen begleitet, von Abschleifungen und Übergängen gezeichnet. Genau darin gewinnt sie ihre Lebendigkeit: Die Kontur scheint zu atmen, als wäre sie noch in Bewegung.

So liegt in der ›Abgewandten Figur‹ eine Spannung, die sich nicht auflösen lässt. Sie hält die Schwebe zwischen Absinken und Aufrichten, zwischen Nähe und Abkehr.



«Ohne Ende II» (1984), Öl auf Baumwolle, 202 × 150 cm

Angela Ulrich erinnert sich:

„Nach ungegenständlicher Malerei am Ende des Studiums und nach figürlichen Versuchen wie «Karl V» danach wollte ich noch mal die abstrakte Malerei ausprobieren. Ich wollte sehen, wie weit ich mit Farben und Formen komme.“

Diese Unbegrenztheit entfaltet sich in «Ohne Ende II» als klare Dynamik: Von links unten zieht sich ein Schwung nach rechts oben, fast wie eine Welle, die den ganzen Bildraum durchzieht. Breite Pinselzüge, helle und dunkle Kontraste, Verdichtungen und Öffnungen erzeugen einen Rhythmus, der zugleich kraftvoll und ausgewogen wirkt.

Ulrich selbst betont, dass sie nicht an Lebendigkeit im Sinn von Bewegung gedacht habe, sondern „etwas, das nichts sein will als Farbe“. Doch genau diese Setzung macht sichtbar, wie Farbe durch die Malweise in Bewegung gerät und den Raum bestimmt. Die Harmonie wird auch durch die Farbwahl getragen: Blautöne, Rosanuanzen, ein oranger Akzent – alles scheint in einer übergeordneten Balance zu stehen. Das Auge findet eine Struktur, der es folgen kann. Dynamik und Ruhe verbinden sich hier auf eine Weise, die das Bild zugleich offen und geschlossen erscheinen lässt.

So entfaltet «Ohne Ende II» einen Bewegungsraum: Die einzelnen Farbflecken und Pinselzüge sind in eine gemeinsame Dynamik integriert, die den Blick führt und zusammenhält. Während «Ohne Ende I» durch seine Widersprüchlichkeit irritiert, bietet «Ohne Ende II» einen Fluss, in dem sich alles aufeinander bezieht.

Literaturhinweis:

Ernst Wilhelm Nay, Farbformen (Köln 1955); Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst (München 1911).



«Reigen» (2022), 260 × 360 cm, Öl auf Holz

Die Figuren in «Reigen» gehen alle auf ein einziges Modell zurück. Ein junger Mann, der sich mit sichtbarem Vergnügen in immer neue Posen warf, ließ sich an zwei Tagen zwanzigmal abbilden. Dabei half ihm sein familiärer Hintergrund: Seine Schwester ist Schauspielerin, und in ihre Rolle versetzte er sich, um den Körper gestisch zu übertreiben und eine Vielzahl von Ausdrucksmöglichkeiten auszuschöpfen.

So entstand eine Bildfläche voller Bewegung und Gegensätze. Die Körper sind in kraftvollen Strichen gesetzt, ihre Gesten reichen vom Sturz bis zum Angriff, von der Streckung bis zur Abwehr. Zugleich sind die Zwischenräume von ebenso großer Bedeutung: Die grauen Flächen treten gleichwertig neben die Figuren, so dass ein ornamentaler Rhythmus entsteht. „Es hat etwas Ornamentales“, bemerkte Ulrich selbst – kneift man die Augen zusammen, so wirken die Gestalten und Freiräume wie ein lebendiges Muster aus Hell und Dunkel.

Der Titel «Reigen» verweist bewusst auf Matisse' berühmte Komposition «La Danse»: jene Kreisbewegung oranger Körper auf tiefblauem Grund, die von einer fast schwerelosen Leichtigkeit getragen ist. Ulrichs Werk dagegen konfrontiert mit einer ganz anderen Bildwelt. Ihre Figuren wirken zerrissen, kämpfend, fallend – ein Reigen nicht der Anmut, sondern der Gewalt. Gerade im Kontrast zu Matisse zeigt sich die Spannung: hier der unbeschwerte Tanz, dort die bedrängte Körperlichkeit, die in der Malerei Ulrichs an einen gewaltsamen Totentanz erinnert.

Dass das Bild ursprünglich für PlakatWandKunst entstand, bleibt in der Komposition kaum spürbar. Zwar gab es Vorgaben – das Thema «Die rote Linie» und die Notwendigkeit, dass am linken und rechten Rand ein roter Streifen exakt auf gleicher Höhe an das Nachbarbild anschließt. Ulrich aber hat diese Einschränkungen in ihr Bild integriert, ohne ihnen das Gewicht zu überlassen. Die rote Linie erscheint nur beiläufig – als Spur von Blut, die sich ins Geschehen einschreibt. Gerade so ist «Reigen» zu einem freien Werk geworden, das weit über den Anlass hinausweist.



«2 x B.» (2012), 110 × 81 cm, Öl auf Baumwolle

Ein Schauspieler, ein Freund von Thomas Rübenacker schlug selbst vor, sich nackt malen zu lassen. Er hatte Freude daran, sich als Modell zur Verfügung zu stellen. Also habe ich nicht Nein gesagt.»

Auf den ersten Blick wirkt «2 x B.» wie ein klassisches Doppelporträt: zwei Körper teilen sich dieselbe Leinwand, nah aneinandergerückt, aber zugleich abgewandt, als ob zwischen ihnen Spannung herrsche. Doch tatsächlich handelt es sich nicht um zwei verschiedene Personen, sondern um ein und dasselbe Modell, das zweimal dargestellt ist.

Damit knüpft Ulrich einerseits an die lange Tradition des Doppelporträts in der Kunstgeschichte an – unzählige Paar- und Freundschaftsbilder, in denen Nähe, Distanz und Beziehung sichtbar werden. Zugleich bricht sie mit dieser Tradition, indem sie die Verdoppelung nicht als Darstellung zweier Individuen versteht, sondern als Variation desselben Körpers im Bildraum.

So entsteht ein widersprüchliches Spannungsfeld: Die beiden Figuren lehnen aneinander und wirken zugleich abgewandt, fast so, als würde die eine den Ellenbogen gegen die andere stemmen. Nähe und Abwehr, Selbstbewusstsein und Rückzug treffen aufeinander.

Die Bildfläche selbst spielt dabei eine wesentliche Rolle. Ulrich «verspannt» die Figuren mit dem Rechteck der Leinwand, sodass die Körper nicht nur zueinander, sondern auch zum Bildraum in ein Verhältnis treten. Die Tradition des Doppelporträts wird so in eine zeitgenössische Reflexion verwandelt: Aus dem klassischen Bild zweier Menschen wird die Untersuchung eines Körpers, der sich im Bildraum verdoppelt – und darin seine eigene innere Spannung offenbart.

Literaturhinweis:

Campbell, Lorne: Renaissance Portraits: European Portrait-Painting in the 14th, 15th, and 16th Centuries. New Haven: Yale University Press, 1990.

Ferino-Pagden, Silvia (Hg.): Der Blick in den Spiegel. Das Doppelporträt in der Renaissance. Ausstellungskatalog, Kunsthistorisches Museum Wien, 1993.

Sander, Jochen: Das Doppelbildnis. Formen und Funktionen eines Bildtyps der europäischen Malerei. München: Deutscher Kunstverlag, 1996.



Franz Bernhard «Nr. 5» (1987), Holz, Eisen, 212 × 165 × 27 cm

«Nr. 5» steht nicht frei im Raum, sondern bindet sich zugleich an Wand und Boden. Unten setzt sie rechts direkt an der Wand an, während die linke Seite schon leicht in den Raum heraustritt. Auf dieser schmalen Linie scheint die ganze Figur zu ruhen – eine Position, die unsicher wirkt.

Von hier aus lässt sich das Werk nach oben beschreiben. Der Metallteil ist aus Platten zusammengesetzt, geschweißt, die Verbindungen bleiben sichtbar. So entsteht nicht nur eine Oberfläche, sondern auch eine Struktur, die die Biegung der Figur vorgibt: nach links gewandt und zugleich in den Raum hineinentwickelt. Man kann der Form regelrecht ablesen, wie sie aus einzelnen Teilen gefügt ist, wie die Schweißnähte die Richtung lenken und das Volumen in Bewegung versetzen.

Oben setzt das Holz an – gefasst durch einen Metallkragen, der wie eine Steckverbindung wirkt. Auch dieser Holzblock ist nicht glatt, sondern aus Stücken zusammengesetzt, Linien bildend, Spuren tragend. Während er unten am Kragen noch parallel zur Wand bleibt, streckt er sich nach vorn, löst sich ab und gewinnt eine eigene Richtung.

So entsteht das Bild einer Figur, die sich vom Boden her entwickelt, in der Wand verankert scheint und sich zugleich von ihr abwendet. «Nr. 5» behauptet sich in einem Zwischenraum: getragen von der Wand, aber schon im Begriff, in den Raum hinauszutreten.

Gerade in dieser Verbindung von Wand und Raum zeigt sich eine Nähe zu Franz Bernhards Relieifarbeiten, die ebenfalls aus der Fläche in den Raum hinausdrängen. Mit «Nr. 5» gelingt ihm eine besondere Transferleistung: Die Arbeit nutzt die Wand wie ein Relief, als Hintergrund, und steht zugleich auf dem Boden wie eine Plastik im Raum. Sie behauptet sich als Figur, die zwischen beiden Polen vermittelt – Relief und vollplastische Arbeit – und macht so einen eigenständigen Schritt sichtbar. Auch hier wirkt die Figur wie im Übergang: noch gebunden, aber schon frei, als wollte sie neugierig um die Ecke schauen.



«Alex» (2011), 57 × 45 cm, Öl auf Leinwand

Angela Ulrich selbst beschreibt ihre Haltung zur Komposition so:

„Nach dem, was man in der Schule lernt, würde man sagen: da oben ist so viel Platz, und hier unten rutscht er doch weg. Aber das ist nichts, was man sich groß überlegt – man macht es einfach. Und wenn einem der innere Lehrer sagt: ‚Jetzt geht er schon wieder nicht drauf‘ – naja, egal. Hinterher stellt man fest: es ist viel interessanter, als wenn alles vollständig und mittig wäre.“

Genau dieses „Nicht-Mittige“ verleiht dem Bild seine Spannung. Die Figur liegt an den unteren Rand gedrängt. Das lässt den Hintergrundraum offen und bringt zugleich Bewegung ins Bild. Der Körper zieht diagonal durchs Format, Hände, Beine und Kopf werden weniger als klassisch proportionierte Figur gelesen, sondern vielmehr als Elemente in einem Geflecht aus Flächen, Richtungen und Leerstellen.

So entsteht eine Gleichzeitigkeit von Figur und Bildfläche: Wir sehen einen Menschen in ungewöhnlicher, von oben betrachteter Pose – und zugleich ein malerisches Gefüge, das fast ins Abstrakte kippt.



«Mann im Wald» (11.02.2011), 48 × 60 cm, Öl auf Leinwand

Angela Ulrich erinnert sich:

„Das war die Zeit, als ich gerne Wald gemalt habe. Ich weiß nicht mehr genau, was zuerst da war – der Wald oder die Figur. Eigentlich glaube ich, dass zuerst der Wald entstanden ist. Wahrscheinlich wusste ich, dass er kommt, und habe schon einmal eine Waldszene vorbereitet. Dann habe ich ihn hineingesetzt.“

Stefan Schell ergänzt:

„Das Bild trägt eine schwer fassbare Spannung in sich. Man fragt sich: ruht er sich von einer Wanderung aus? Was macht er hier? Die Sportschuhe deuten auf Alltäglichkeit, zugleich bleibt die Situation seltsam rätselhaft.“

Diese Spannung wird durch die Komposition verstärkt: Die Figur sitzt nicht zentral, sondern leicht nach links versetzt. Rechts öffnet sich ein weiter, heller Raum, der fast leer bleibt – als Gegenpol zum Körper. Die Malweise hebt die Figur zusätzlich heraus: Während der Wald in lockeren, transparenten Vertikalen nur angedeutet ist, ist der Mann selbst dichter und detaillierter ausgearbeitet. Er wirkt dadurch fast „realer“ als die Umgebung, in die er gestellt ist.

Auch die Körperhaltung oszilliert zwischen Ruhe und Unruhe. Er lehnt zurück, scheint sich auszuruhen, doch der Blick bleibt wach, fragend, beinahe konfrontativ. Und die Farbigkeit unterstützt das: Der graue Pullover verschmilzt mit der winterlichen Umgebung, während die Hautpartien und die dunklere Hose Akzente setzen. So entsteht eine Schweben zwischen Eingebettetsein und Fremdsein.



«Kemo I» (23.12.2012), 31 × 37 cm, Öl auf Leinwand

«Kemo III» (23.12.2012), 35 × 28 cm, Öl auf Leinwand

Angela Ulrich erinnert sich an die Entstehung:

„Die Bilder sind beide am 23. Dezember 2012 entstanden, direkt vor Weihnachten. Kemo war gelassen, nichts konnte ihn aus der Ruhe bringen. Er konnte stundenlang stehen, ohne müde zu werden. Manchmal scheint er ein bisschen müde, aber vielleicht hat er einfach auf sein Handy geschaut.“

Ich konnte mit ihm sehr entspannt arbeiten, weil er selbst so entspannt war. Er hat nichts erwartet. Aber er hat sich interessiert für das, was ich mache, und fand es auch beeindruckend. Er hat sich besonders gefreut, wenn das Ergebnis ihm ähnlich sah. Es gab für mich keinen Erwartungsdruck, weshalb ich sehr gerne mit ihm gearbeitet habe.“

Bemerkenswert ist, dass beide Porträts tatsächlich an einem einzigen Tag entstanden sind. Angesichts der Detailgenauigkeit – besonders in den Gesichtszügen – überrascht die Geschwindigkeit, mit der diese Arbeiten realisiert wurden. Möglich wurde das durch die langen Sitzungen: „Wenn er dann mal da war, haben wir oft sechs bis acht Stunden gearbeitet. Da haben wir die Zeit genutzt. Er konnte Geld verdienen, und ich habe mich gefreut, Zeit zu haben“, so Ulrich.

So zeigt sich, wie entscheidend das Verhältnis zwischen Malerin und Modell für den Charakter eines Porträts ist. Kemos Gelassenheit und Geduld übertrugen sich unmittelbar auf die Arbeit – und ermöglichten eine Konzentration, die die Intensität dieser Porträts überhaupt erst möglich machte.





«Birke» (2006), 151 × 127 cm, Aquarell auf Papier

Die Birke erscheint nicht als botanisch exaktes Abbild, sondern als Geflecht von Linien, Lasuren und Flecken, die sich im Moment des Malens zusammenfügen. Mal kräftig, mal ganz zart angesetzt, greifen die Äste in alle Richtungen. Zwischen ihnen bleibt viel Weiß des Papiers stehen – nicht als bloßer Hintergrund, sondern als Teil der Bildwirkung, als Licht, das von innen her wirkt.

Angela Ulrich beschreibt das Aquarellieren als Arbeit ohne Netz: „Man kann nicht zurück, man kann nichts übermalen – jeder Strich bleibt, wie er ist. Wenn man weitermacht, ist es kaputt.“ Und: „Als großes Format, flach auf dem Boden liegend, kann das Blatt während der Arbeit nicht überschaut werden.“ In dieser Haltung liegt die Spannung des Bildes. Es wirkt offen, beweglich, fast wie ein kurzer Blick im Vorübergehen – und ist doch genau in diesem Augenblick vollständig.

So zeigt sich die Birke nicht als statische Pflanze, sondern als Moment des Sehens selbst: Stamm, Laub, Himmel und Boden verschränken sich in einem einzigen, unabgeschlossenen Atemzug.



Franz Bernhard «Nr. 4» (1973), Holz, Eisen, 220 × 100 × 40 cm

Begegnet man «Nr. 4» frontal, erscheint sie als hohe, schlanke Gestalt, die Bezug zur Wand hinter sich aufnimmt. Holz und Metall sind durch Bearbeitung in der Farbigkeit so weit angenähert, dass sie wie eine Einheit wirken. Dunkle Brauntöne, Rostrot und Spuren von Lasur fügen sich zu einer Oberfläche, die die Figur von vorn wie ein Ganzes erscheinen lässt. In Menschengröße, etwas darüber hinaus durch die schmale Metallplatte, die die Linie nach oben verlängert, begegnet sie dem Betrachter.

Frontal gesehen fällt unten ein rechteckiges Volumen ins Auge, das mit seiner breiten Fläche auf dem Boden zu ruhen scheint. Doch schon hier zeigt sich eine Verschiebung: Die frontal gesehene Fläche ist nicht streng rechtwinklig, sondern wirkt leicht in eine Rautenform gezogen – eine minimale Verzerrung, die der ganzen Figur eine innere Geneigtheit gibt.

Geht man seitlich an der Arbeit entlang, löst sich die vermeintliche Fläche in ein Volumen auf. Das untere Rechteck entpuppt sich als Keil: ein blockhafter Holzkörper, von Eisen gefasst, der auf seiner schmalen Kante ruht. Was frontal eine breite Auflage vermuten lässt, zeigt sich seitlich als scharf gefasster Grat, der das Gewicht trägt – und dabei so wirkt, als könne er leicht wegrutschen. Dieser Eindruck entsteht durch die Neigung: Der Keil ist nicht senkrecht gestellt, sondern kippt leicht zur Wand, was der Figur ihre Bewegung gibt.

Aus diesem gekippten Keil wächst rechts der schlanke, balkenartige Teil nach oben. Auch er bleibt nicht gerade, sondern beschreibt eine leichte Biegung zur Wand hin. Diese Biegung bringt das Anlehnen hervor, das der ganzen Figur ihre Haltung gibt.



Schaut man im Franz-Bernhard-Haus vom Erdgeschoss ins Obergeschoss, kündigt sich das große Rhein-Panorama bereits an. Beim Hinaufgehen öffnet sich der Blick auf die fast 17 Meter lange und mehr als 2 Meter hohe Papierbahn.

«Rhein» (2010), 220 × 1640 cm · Acryl auf Papier

Angela Ulrichs «Rhein» sprengt jedes vertraute Maß. Entstanden ist das Bild nicht im Atelier, sondern direkt am Ufer, wo die Künstlerin die Papierrolle ausrollte und in wenigen Tagen bemalte. Erst die Bäume, dann das Wasser, schließlich der Himmel – so arbeitete sie sich Abschnitt für Abschnitt durch, unterbrochen nur von Radfahrern oder Anglern, die vorbeikamen und sie zwangen, das riesige Blatt kurzzeitig wieder zusammenzurollen.

Was in dieser Direktheit entstand, trägt bis heute den Rhythmus seiner Entstehung in sich. Die Bäume sind dichter gesetzt, das Wasser bewegt, der Himmel offen und weit. Besonders die Wolken entfalten eine eigentümliche Wirkung: wie reale Wolken laden auch die gemalten dazu ein, Figuren und Gestalten zu sehen – ein Gesicht, ein Schwimmer, eine Robbe vielleicht.

Ulrich selbst bestreitet jede Absicht, und doch öffnet sich gerade darin der Raum für die Einbildungskraft des Betrachters.

Das Bild verlangt nach Bewegung: man kann es abschreiten, Strich für Strich, Rhythmus für Rhythmus, und zugleich mit Abstand als Panorama erfassen. Aus der Nähe wirkt es vibrierend, unruhig, voller Energie – aus der Ferne bündelt sich diese Unruhe zu einer großen Ruhe, die den Fluss in seiner Weite erfahrbar macht.

Ein Zufall schließlich fügte, was niemand geplant hatte: Das Rhein-Panorama passt von seinen Maßen exakt an eine Wand des Franz-Bernhard-Hauses. Ein Werk, das im Freien begann, entfaltet sich nun in voller Breite im Innenraum – als Strom aus Farbe, der zugleich Natur und Malerei verbindet.



«Ohne Ende I» (1984), 200 × 142 cm, Öl auf Baumwolle

In «Ohne Ende I» zeigt sich eine andere Qualität der Abstraktion bei Angela Ulrich: Die Farbflächen und Strukturen verweigern sich einer eindeutigen Lesbarkeit. Auf den ersten Blick sucht das Auge nach einer Art Schlüssel, nach einem verbindenden Rhythmus, nach einer klaren Bewegung – und findet keinen. Die Farbflecken und Pinselzüge behaupten ihre Eigenständigkeit, sie stehen nebeneinander, ohne sich in eine harmonische Struktur zu fügen.

Gerade diese Verweigerung erzeugt Spannung: Das Bild wirkt präsent, ja beinahe massiv, es behauptet sich im Raum. Zugleich fehlt der Halt einer eindeutigen Ordnung, wodurch ein irritierendes Spannungsfeld entsteht.

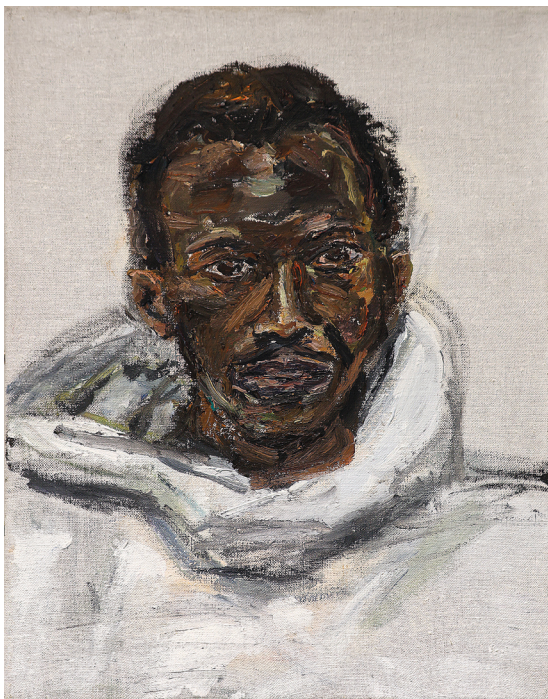
Besonders markant ist der gelbe Fleck im Zentrum, überzogen von dunklen Strichen und teilweise durch einen weißen Auftrag überdeckt. Diese grafisch anmutende Setzung irritiert, weil sie die flächige Malerei durchbricht und zugleich wie eliminiert erscheint. Vorder- und Hintergrund geraten so in Bewegung, kippen gegeneinander, ohne sich endgültig festzulegen.

In diesem Sinne eröffnet «Ohne Ende I» einen Behauptungsraum: Die Farben und Formen bestehen nebeneinander, ohne sich in einer verbindenden Bewegung aufzulösen. Das Bild fordert den Betrachter, weil es keine eindeutige Lesart anbietet, sondern die Wahrnehmung immer wieder neu ansetzt und irritiert.

Literaturhinweis:

Ernst Wilhelm Nay: Farbformen (Köln 1955)

Wassily Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst (München 1911)



«Kemo» (19.01.2014), 36 × 28 cm, Öl auf Leinwand

Dieses Porträt entstand mehr als ein Jahr nach «Kemo I» und «Kemo III» (2012/2013), zu einem Zeitpunkt, als Kemo längst nicht mehr regelmäßig in Karlsruhe war. Ulrich konnte ihn nur noch gelegentlich als Modell gewinnen – und gerade diese späte Begegnung hat eine besondere Intensität hervorgebracht.

Mit dem Porträt von 2014 versuchte Angela Ulrich, ein Bild zu wiederholen, das in eine Privatsammlung gelangt war – ein Vorhaben, dessen Unerfüllbarkeit ihr bewusst ist. Die dicken Farbschichten zeigen das Bemühen. Gerade aus diesem Ringen entstand eine besondere Dichte und Spannung, die das Bild bis heute prägt.

Die dunklen Hauttöne eröffnen ein breites Spektrum an Farbnuancen – von warmen Brauntönen bis zu Grün- und Lilaschattierungen. Ulrich hebt so die Eigenart der malerischen Gestaltung hervor, die über das reine Abbilden hinausweist. Kemo erscheint zugleich als individuelle Persönlichkeit und als malerische Figur, deren Präsenz durch die Spannung von Fläche, Linie und Farbe getragen wird.



«Kemo und Melanie» (09.10.2018), 110 × 110 cm, Öl auf Leinwand

Angela Ulrich selbst beschreibt das quadratische Format, auf dem dieses Bild entstand, als eine Herausforderung. „Ein Quadrat funktioniert nur dann, wenn man ihm gar nicht mehr sofort ansieht, dass es ein Quadrat ist. Man muss es irgendwie entquadratieren“, sagt sie. Genau das geschieht hier: Die Figuren lösen das strenge Format auf, indem ihre Körper und Blickrichtungen eine eigene Dynamik entwickeln.

Die beiden Modelle – Kemo und Melanie – sitzen nebeneinander, beide auf einem Stuhl. Kemo wirkt entspannt, leicht nach vorne gerutscht, zugleich mit verschränkten Armen: ein scheinbar widersprüchliches Signal aus Offenheit und Verschlussenheit, das im Zusammenspiel jedoch glaubhaft wirkt.

Melanie trägt ein blaues Kleid mit hellen Partien, das eine starke visuelle Präsenz im Bild entfaltet. Besonders auffällig ist die Leuchtkraft des Weiß, das gar nicht gemalt ist, sondern als freie Leinwand durchscheint – eine malerische Entscheidung, die dem Kleid eine besondere Strahlkraft verleiht. Melanie wirkt präsent, fast feierlich, ihr Gesichtsausdruck changiert zwischen Konzentration und leiser Überraschung.

Die Malweise unterstreicht die unterschiedliche Spannung in den Bildbereichen. Während die Gesichter fein ausgearbeitet sind und eine große Dichte haben, bleibt der untere Bereich lockerer, skizzenhaft. Gerade an der Stelle, wo Kemos Knie Melanies Kleid berührt, zeigt sich diese Spannung besonders prägnant: Die Konturen treffen punktgenau aufeinander, ohne Überlappung – ein Moment höchster Präzision innerhalb der sonst offenen Malweise. Dadurch entsteht der Eindruck einer Bewegung, als hätte Kemo gerade sein Bein in ihre Richtung gerückt und Melanie sei zugleich ein wenig zur Seite gewichen. Das Bild oszilliert so zwischen statischer Präsenz und angedeuteter Bewegung.

Beide Figuren schauen in dieselbe Richtung – von unserer Position als Betrachter nach rechts, von sich aus gesehen nach links. Dieses gemeinsame Blicken erzeugt eine stille Verbindung. Und auch wenn beide einzeln für sich klar erkennbar sind, lässt der Übergang von einer Figur zur anderen keine harte Trennung zu. Gerade darin zeigt sich das, was Stefan Schell im Gespräch mit der Malerin betont: Man spürt, dass die beiden Figuren etwas miteinander zu tun haben.



Franz Bernhard ›Sitzende‹ (1983), Holz, Eisen, 128 × 120 × 180 cm

Der Titel gibt bereits eine Richtung vor: ›Sitzende‹. Doch diese Plastik ist mehr als nur eine Andeutung einer Haltung. Sie entfaltet eine Gesamtgestalt, deren Linienführung den Eindruck einer Figur hervorruft, die im Raum Platz genommen hat – und dennoch in Bewegung bleibt.

Am Boden beginnt sie vorn mit einem hölzernen Block, balkenartig, dessen untere Ecke den Punkt einer Ferse markiert, die den Boden berührt. Von der gedachten Fußspitze aus entwickelt sich die Linie weiter über eine Rundung, die wie ein angewinkeltes Knie wirkt. Der Übergang vom Holz zum Metall ist nicht nahtlos, sondern betont: Ein Eisenstück fasst das Holz, Spaltmaße bleiben sichtbar. Genau dort entsteht der Eindruck eines Gelenks – als könnte sich die Figur in diesem Bereich bewegen.

Von diesem Kniefunkt aus zieht sich die Form nach unten zum am Boden auf-sitzenden Metallvolumen hin, um sich von dort abgewinkelt nach hinten oben zu entwickeln – vom Rumpf über den Oberkörper bis zur Kopfspitze. Ein geometrisch verschobenes Volumen aus zusammengeschweißten Platten, kantig und doch bewegt.

So zeigt die ›Sitzende‹ eine Körperhaltung, die schwer auf dem Boden ruht und sich zugleich von ihm abzuspreizen oder abzudrücken scheint. Gerade dieser Linienverlauf, der den Blick führt, macht sie zu einer Arbeit, die in ihrer blockhaften Materialität doch eine überraschende Leichtigkeit entfaltet.

Doch so sehr Begriffe wie Knie, Ferse oder Kopf naheliegen, sie bezeichnen bei Franz Bernhard nie eine exakte Körperabbildung. Seine Plastiken sind keine vollständigen Figuren, sondern suchen in den Volumen und Linien eine bildhauerische Logik. Bernhard selbst formulierte dazu: „Wenn ein Bein stört, lasse ich es weg, wenn ein Arm stört, lasse ich ihn weg.“ Was zunächst irritierend klingt, meint nichts anderes, als dass es ihm nicht um die Vollständigkeit des Körpers ging, sondern um den Ablauf von Formen, um das Ineinandergreifen von Rhythmen, die der Figur ihre Spannung geben.

Literaturhinweis:

Franz Bernhard, Werkverzeichnis der Skulpturen 1964 bis 1989, Band 1 von 3, Edition Rothe / Wolfgang Rothe, Heidelberg / Frankfurt am Main, 1990.



«Prügelei?» (2011), 200 × 260 cm · Öl auf Baumwolle

«Prügelei?» (2011), 200 × 260 cm, Öl auf Baumwolle

Das großformatige Gemälde «Prügelei?» trägt seinen Titel mit einem Fragezeichen – und genau dieses spiegelt sich auch in seiner Bildlogik wider.

Vier Figuren im Vordergrund scheinen in eine körperliche Auseinandersetzung verwickelt, doch die Malweise lässt den Vorgang unklar, offen, vieldeutig.

Der liegende Mann im weiß-blau gestreiften Hemd zieht den Blick unmittelbar an. Seine Augen sind geöffnet, der Mund leicht geöffnet, als blicke er ins Leere. Neben ihm befindet sich eine Figur, die den Ellbogen aufzulehnen scheint, als stütze er ihn auf ein Knie. Doch bei genauerem Hinsehen entzieht sich die Körperhaltung einer eindeutigen Logik: Ein klar erkennbares Knie fehlt, die Übergänge zwischen Oberarm, Rumpf und Bein bleiben undeutlich.

Unten im Bild treten Schuhe hervor, die nach rechts weisen – und dennoch wirkt es so, als neige sich der Körper nach vorne. Die Hand berührt locker die Stirn, fast in einer Denkerpose, wobei Kopf, Arm und Hand einen eigenen Kreis bilden. Hinzu kommt ein zweiter, nur halb ausgeführter Kopf im Hintergrund, der wie ein Gedankenbild aus der Figur herauszuwachsen scheint. Diese Ambivalenz gibt der Gestalt etwas Surreales.

Auch die Farbspuren am rechten (gelb) und linken (rot) Bildrand spielen eine tragende Rolle. Sie wirken wie Klammern, die das Bild zusammenhalten, und zugleich wie Bahnen, die eine Kreisbewegung betonen. Unten bildet die ausgearbeitete Figurengruppe die untere Kreishälfte, oben schließen skizzenhafte Gestalten den Bogen. So entsteht eine rotierende Bewegung im Bildraum, in der Vorder- und Hintergrund miteinander verwoben sind.

Gerade die angedeuteten Figuren im oberen Bereich verstärken die Wirkung. Sie bleiben skizzenhaft, fragmentarisch, und dennoch werden sie als Teil des Ganzen wahrgenommen – so wie auf Fotografien kleine Figuren im Hintergrund, die unscharf bleiben und doch das Gesamtbild mitprägen.

Angela Ulrich selbst spricht davon, dass ihre Bilder „unfertig, aber komplett“ sind. Genau das wird hier sichtbar: Die Andeutung, das Fragmentarische, die offenen Übergänge zwischen Figur und Raum sind nicht Mangel, sondern bewusst eingesetzte Mittel. Sie eröffnen eine Vieldeutigkeit, die die Geschlossenheit des Bildes nicht mindert, sondern intensiviert. Figuren halten für einen Moment plausibel zusammen, um sich gleich darauf wieder in Widersprüchlichkeiten zu entziehen.



«Zwei Afrikaner» (2012), 190 × 110 cm, Öl auf Packpapier

Zwei Figuren stehen nebeneinander, und doch bleibt ihr Verhältnis zueinander eigentümlich offen. Auf den ersten Blick scheint es klar: Der eine legt die Hand an den Hinterkopf, vielleicht stützt er sogar seinen Ellbogen auf die Schulter des anderen. Doch je länger man schaut, desto ungewisser wird diese Lesart. Steht er wirklich hinter ihm, oder handelt es sich um eine rein bildnerische Überlagerung?

Genau dieser Schwebezustand macht das Bild spannend. Die Figuren sind nicht einfach naturalistisch im Raum verortet, sondern treten in ein komplexes Verhältnis zur Bildfläche selbst. Der weiße Zwischenraum, den sie gemeinsam einschließen, ist eigentlich Hintergrund – doch er kippt nach vorne, wird selbst wie ein geformtes Objekt sichtbar. Der Hintergrund drängt in den Vordergrund und verändert so die Wahrnehmung der Figuren.

Angela Ulrich sprach in diesem Zusammenhang von einer Art „Montagetechnik“. Figuren, die einzeln gemalt und in einer Komposition zusammengefügt sind, wirken beinahe wie ausgeschnitten und zusammengesetzt – ein Effekt, den man bereits in den Gruppenporträts der holländischen Malerei beobachten kann. Dort posierten die Modelle in getrennten Sitzungen; jede Figur wurde einzeln gemalt und erst im Bild zu einer Gruppe gefügt. Diese Spur der Arbeitsweise bleibt sichtbar – ähnlich wie bei Ulrich, wenn Figuren einzeln entstehen und erst in der Komposition zueinander finden.

Besonders spannend ist dabei, dass es sich in «Zwei Afrikaner» nicht um zwei verschiedene Modelle handelt, sondern um ein und dasselbe. „Ich male ja nicht Kemo, sondern ich male einen stehenden Mann. Und danach ist es eben ein anderer stehender Mann“, so Ulrich. Die Wahrnehmung des Betrachters aber macht daraus zwei Individuen, deren Verhältnis zueinander rätselhaft bleibt.

Damit berührt das Werk Fragen, die an das klassische Konzept des Doppelporträts erinnern – die Darstellung zweier Personen in einem Bild. Doch Ulrichs Vorgehen unterscheidet sich grundlegend: Statt zwei unterschiedliche Menschen gemeinsam darzustellen, nutzt sie ein Modell, um zwei Figuren zu entwickeln, die nur in der Wahrnehmung des Betrachters

zu Individuen werden. Es ist also weniger ein Doppelporträt im herkömmlichen Sinn als vielmehr ein malerisches Experiment über Wiederholung, Differenz und Bildraum.

Dieses Spiel zwischen Figur und Grund verweist zugleich auf ein abstraktes Bilddenken, das Ulrich während ihrer Studienzeit bei Professor Albrecht von Hancke prägte. Von Hancke betonte stets, dass die primäre Realität das Viereck der Bildfläche sei. Sobald man einen Strich setzt, wird dieses Viereck geteilt, und Umraum und Figur treten in Beziehung. Genau darin liegt die Kraft dieses Bildes: Die Figuren erscheinen nicht isoliert, sondern als Teil einer Gleichgewichtsordnung zwischen Fläche und Darstellung, Abstraktion und Gegenständlichkeit.

Literaturhinweis:

Zu Albrecht von Hancke vgl. *Der Bildraum als Ordnung des Sehens* (Karlsruhe 1980); außerdem Wolfgang Kermer (Hg.): *50 Jahre Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe* (Stuttgart 2005).



«Alex und Michael» (2013), 160 × 190 cm, Öl auf Leinwand

Angela Ulrich erinnert sich daran, wie die beiden Figuren nacheinander auf die Leinwand kamen. Zuerst malte sie den einen, der diagonal über die Bildfläche zu schweben scheint. Dann musste das Modell gehen – und die Figur blieb allein zurück, „schwebte eine Weile“ auf der Leinwand, wie die Malerin es beschreibt. Wochen später kam das zweite Modell, und erst dann legte sie die zweite Figur hinzu: ruhig, entspannt, mit dem Kopf im Schoß der ersten. So fügte sich etwas, das zunächst wie ein Zwischenzustand wirkte, zu einer eindrücklichen Konstellation. Man spürt in ihrer Erzählung, dass sie den Prozess nicht nur als Abfolge von Sitzungen begreift, sondern als ein

Eigenleben des Bildes, das sich in der Zeit entfaltet und auf das sie intuitiv reagiert.

Im Bild selbst entsteht so ein spannungsreicher Gegensatz: Die obere Figur, dunkel gekleidet, scheint schwerelos und fast totenbettartig im Bildraum zu liegen. Die untere hingegen wirkt erdverbunden, in einer entspannten Haltung, der Kopf sanft im Schoß geborgen. Dadurch entsteht eine stille Anmut, eine Offenheit, die zugleich zart und rätselhaft wirkt.

Besonders bemerkenswert ist das Gesicht der oberen Figur. Weil dem Modell die Zeit fehlte, konnte Ulrich es nicht fein ausarbeiten. Ein Auge blieb geschlossen, das andere geöffnet – ein Detail, das zunächst wie eine Unvollständigkeit erscheinen mag. Doch genau darin liegt ein wesentlicher Aspekt künstlerischer Arbeit: Aus einer äußeren Begrenzung oder einem Zufall entsteht ein Moment, den die Malerin integriert und der dem Ganzen eine zusätzliche Spannung verleiht. Für den Betrachter wirkt es, als schaue die Figur halb anwesend, halb abwesend zurück – ein Schweben auch im Ausdruck.

Gerade darin zeigt sich, wie Kunst entsteht: nicht als bloße Ausführung eines vor-gefassten Plans, sondern in einem Prozess, der auf Zufälle, Unterbrechungen und Gegebenheiten reagiert und sie produktiv verwandelt.

«Alex und Michael» macht erfahrbar, wie ein Bild mehr wird als die Summe seiner Teile – weil im Malprozess selbst jene unerwarteten Wendungen entstehen, die eine Komposition lebendig und eindringlich machen.



«11 Mann in zwei Booten» (2012), 260 × 360 cm, Öl auf Holz

Angela Ulrichs monumentales Bild «11 Mann in zwei Booten» entstand 2012 in Auseinandersetzung mit einem damals noch neuen, erst allmählich ins öffentliche Bewusstsein tretenden Thema: den Bootsflüchtlingen, die in Schlauchbooten an den Küsten der Kanaren und des Mittelmeers ankamen.

Ulrich betont, dass sie selten dezidiert politisch male – hier jedoch war der Anstoß ein Zeitungsbild, wie man es heute fast täglich sieht: Boote voller Menschen, überfüllt, bedrohlich auf offener See.

Um das Bild zu realisieren, suchte sie nach Modellen – und lernte so Kemo kennen, der später für viele ihrer Arbeiten Modell stand. Sie erinnert sich: „Ich habe mehrere infrage kommende Menschen angesprochen. Und wenn man dreimal ein Nein bekommt, dann gibt man eigentlich auf. Die ersten, die ich gefragt habe, waren ziemlich reserviert – ‚Was will die denn?‘ – auf dem Weg zum Supermarkt. Und dann bin ich in der Kaiserallee Kemo begegnet, der sehr offen war. Er war erst ein paar Tage in Karlsruhe und sagte: ‚Warum nicht?‘ So habe ich Kemo kennengelernt.“

Kemo wurde in diesem Bild gleich mehrfach eingesetzt: Alle acht Figuren im rechten Boot gehen auf ihn zurück. Die drei Figuren im linken Boot hingegen sind Variationen des Modells, das auch für das Bild «2 x B.» posierte. Ulrichs Methode ist dabei nie rein dokumentarisch, sondern schöpft bewusst aus kunsthistorischen Vorbildern.

Eingeflossen sind Raffaels «Wunderbarer Fischzug» (1515/16), ursprünglich ein Karton in London für Wandteppiche im Vatikan, und Hans von Marées' «Die Ruderer» (um 1870, Alte Nationalgalerie, Berlin). Bei Raffael ist es die zentrale, aufrechte Figur im Boot, die die Komposition strukturiert – ein Apostel, der Christus zugewandt das Wunder bezeugt. Dieses Motiv übernimmt Ulrich in der stehenden Gestalt im rechten Boot, doch statt von göttlicher Fülle und Glauben erzählt ihre Szene von Flucht und existenzieller Bedrohung. Auch bei Marées klingt ein Echo an: die physische Präsenz, die Rhythmik der Ruderer, die in klassischer Monumentalität dargestellt sind. Ulrich greift diese Körperlichkeit auf, übersetzt sie jedoch in verletzbare, individuelle Figuren.

So verwandelt sie historische Bildwelten in ein zeitgenössisches Thema. Aus dem biblischen Fischzug und den heroischen Ruderern wird eine Gruppe von

Menschen in fragilen Booten – ein Bild für Migration, Ausgesetztheit und die Unsicherheit des Überlebens. Ihre expressive Malweise mit breiten, offenen Pinselzügen verstärkt dieses Moment der Unruhe: Das Wasser scheint zu wirbeln, die Figuren stehen inmitten einer gefährdeten, instabilen Situation.

In dieser Überlagerung entfaltet sich die eigentliche Dimension des Bildes: Die politische Aktualität von 2012 verbindet sich mit der langen Tradition europäischer Malerei; das individuelle Modell wird Teil einer kollektiven Bildsprache. «11 Mann in zwei Booten» ist nicht nur Darstellung einer Krisensituation, sondern zugleich eine Transformation: Ulrich antwortet auf große Traditionen der Malerei und führt sie in die Gegenwart, indem sie heroische und sakrale Vorbilder mit der Realität der Flüchtlingsboote konfrontiert.

Literaturhinweis:

Joannides, Paul: Raphael. Oxford: Phaidon, 1983.

Oberhuber, Konrad (Hg.): Raphael: The Miraculous Draught of Fishes. Ausst.-Kat. London: National Gallery, 1983.

Börsch-Supan, Helmut: Hans von Marées. Die Ruderer in Berlin. Berlin: Staatliche Museen, 1977.

Alpatow, M.: Hans von Marées. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1965.



Franz Bernhard **«Liegend – figurativ»** (1984), Holz, Eisen, 45 × 195 × 100 cm

Im Vergleich zur **«Sitzenden»** fällt bei dieser Arbeit sofort das knieartige Element ins Auge. Auch hier deutet sich eine Haltung an, die zugleich körperlich wirkt und doch kein Abbild ist. Franz Bernhard entwickelt in seinen Plastiken eine eigene Sprache der Formen, die von Werk zu Werk variiert und sich doch wiedererkennen lässt.

Bei der **«Sitzenden»** geht das „Knie“ in eine Fassung über, die direkt in den Körper eingebunden ist, gleichsam von innen heraus weiterläuft. Bei **«Liegend – figurativ»** hingegen wirkt die metallische Fassung wie von außen angesetzt – angeschweißt wie ein Winkel, der dem hölzernen Teil Halt gibt und zugleich die Richtung der Bewegung akzentuiert. Gerade dieses Detail verstärkt den Eindruck einer Figur, die sich nicht einfach in ihrer Lage befindet, sondern in ein Ringen mit der Schwerkraft gestellt ist.

So öffnet sich hier die Sprache Bernhards in Richtung Bewegung. Man spürt, dass sich etwas verändert: als würde sich der hintere Teil widerständig vom Boden abstemmen, als wollte die Figur dem Liegen nicht nachgeben. Die Plastik bleibt in dieser Schwebe – nicht festgelegt, nicht entschieden, sondern ein offener Ausdruck.

Gerade darin zeigt sich, was Bernhards Werk prägt: das Ausloten von Labilität und Gleichgewicht. Die Form trägt das Fragile in sich, sie behauptet kein festes Stehen, sondern bleibt im Balanceakt – und gewinnt gerade daraus ihre Kraft.

Angela Ulrich

1954	geboren in Karlsruhe
1972	Abitur am Bismarck-Gymnasium Karlsruhe
1973 – 1974	Accademia Franchetti, Rom
1974 – 1979	Studium der Malerei an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe bei Albrecht von Hancke
1976 – 1979	Studium der Kunstwissenschaft an der Universität Karlsruhe
1980 – 1996	zeitweise Ateliers in London, Paris und Berlin; lebt und arbeitet in Karlsruhe

Arbeiten in Besitz von

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe
Städtische Galerie Karlsruhe
Regierungspräsidium Nordbaden
Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft, Freiburg
Forschungszentrum Karlsruhe (KIT Nord)
Badische Stahlwerke, Kehl, Sammlung Weitzmann
Sammlung Westermann, Rastatt

Auswahl Ausstellungen

1979	Forum Junger Kunst Stuttgart (Katalog)
1990, 1996, 1997	Internationale Pleinairs der Darmstädter Sezession in Südfrankreich
1991, 1992	Internationale Pleinairs, Szeged, Ungarn
1994	Galerie Akzente, Karlsruhe, (EA)
1995, 1996	Ladengalerie Berlin (Katalog) Verein der Berliner Künstlerinnen (Katalog)
1996	BAT-Galerie Bayreuth (EA, Katalog)
1996	Kunst an der Plakatwand, Karlsruhe-Neureut BAT-Galerie, Bayreuth
1997	galerie von tempelhoff, Karlsruhe (EA)
1999	Raab-Galerie Berlin
2001	Kunstraum Neureut, Karlsruhe (EA)
2003	Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft, Freiburg (EA, Katalog) Galerie Karlheinz Meyer, Karlsruhe (EA)
2007	Galerie Karlheinz Meyer, Karlsruhe
2008	Kunstverein Rastatt Pagodenburg (EA mit Martin Sander)
2009	Sommertapete Kunstverein Rastatt Pagodenburg (EA, Katalog)
2014	Gemalte Menschen Altes Dampfbad, Baden-Baden (EA)
2016	Karlsruhe-Transfer Regionalmuseum der Schönen Künste Krasnodar, Russland
2018	Die Welt kommt zu mir Museum für Literatur am Oberrhein Karlsruhe (EA mit Schriften von Alfred Bakan, Buch-Vorstellung)
2019	Die Welt kommt zu mir GEDOK Karlsruhe (EA als Gast)

Die Stiftung

Die ursprünglich private Franz Bernhard-Sammlung in der 2012 gegründeten und gemeinnützigen Andreas C. H. Schell-Stiftung enthält außer dem großen Bestand an Plastiken einen umfangreichen Fundus von Grafiken und Zeichnungen des Künstlers und ein Archiv. Mit der Eröffnung des „Franz Bernhard Haus“ im Oktober 2021 erhält die Stiftung die Möglichkeit, diese Werke in wechselnden Ausstellungen zu zeigen. Im Bestand kann die Entwicklung des Künstlers über mehr als fünf Jahrzehnte und in allen Ausdrucksformen und Themen verfolgt werden. Der Schwerpunkt der Tätigkeit der Stiftung liegt auf der Bewahrung und Förderung des künstlerischen Lebenswerkes von Franz Bernhard. Sie arbeitet hierfür mit Museen, Kunstvereinen, Kuratoren und Wissenschaftlern zusammen und ist auch Ansprechpartnerin für den Nachlass. Darüber hinaus ist sie der Förderung von Kunst und Kultur gewidmet und das „Franz Bernhard Haus“ als ein Ort der Begegnung für die interessierte Öffentlichkeit wie auch Förderkreise von Museen, Kunstvereine, Kulturgruppen, Künstler oder Kunststudierende gedacht.

Die Andreas C. H. Schell-Stiftung, Karlsruhe ist eine gemeinnützige Stiftung in der Treuhandverwaltung der DS Deutsche Stiftungsagentur GmbH, Neuss.



FRANZ BERNHARD HAUS
Weinbrennerstraße 58 | 76185 Karlsruhe

Tel.: +49 (0)721-952 997 20
E-Mail: info@AndreasCHSchell-Stiftung.de
www.AndreasCHSchell-Stiftung.de

Bankverbindung für Spenden
BW-Bank: BIC SOLADEST600 | IBAN: DE85 60050101 0008612029



ANDREAS C. H. SCHELL
STIFTUNG

© 2025 Andreas C. H. Schell-Stiftung

Herausgeberin: Andreas C. H. Schell-Stiftung

Vorwort

Andreas C. H. Schell

Texte

Stefan H. Schell (auf Grundlage eines Gesprächs mit Angela Ulrich, März 2025;
Bearbeitung mit Unterstützung von ChatGPT)

Fotografie

Stefan H. Schell – Abbildungen der Werke von Angela Ulrich und Franz Bernhard sowie Ausstellungsaufnahmen

Plakat- und Bannergestaltung

Stefan H. Schell

Gestaltung und Layout

Sybille Schleicher

Bildrechte

Werke Angela Ulrich: © Angela Ulrich

Werke Franz Bernhard (1934–2013): © Nachlass Franz Bernhard / Andreas
C. H. Schell-Stiftung

(Hinweis: Franz Bernhard war nicht Mitglied der VG Bild-Kunst. Sämtliche Rechte liegen unmittelbar bei der Andreas C. H. Schell-Stiftung.)

Fotografien: © Stefan H. Schell

Abbildungen

Vorderseite: Plakat zur Ausstellung – Angela Ulrich, *Reigen* (2022), 260 × 360 cm, Öl auf Holz; Franz Bernhard, *Abgewandte Figur* (1990), 75 × 271 × 105 cm, Holz, Eisen

Rückseite: Lichthof Franz-Bernhard-Haus – vorne: Franz Bernhard, *Abgewandte Figur* (1990), 75 × 271 × 105 cm, Holz, Eisen; hinten: Franz Bernhard, Nr. 4 (1973), 220 × 100 × 40 cm, Holz, Eisen

Literaturhinweise

Die folgenden Titel sind eine Auswahl der Bücher und Kataloge, auf die sich die Texte dieses Begleitheftes stützen oder die für das Verständnis der Arbeiten von Angela Ulrich und Franz Bernhard von Bedeutung sind. Einige Hinweise erscheinen bereits direkt unter den einzelnen Texten – dort als unmittelbare Verweise auf konkrete Bezüge.

Das nachstehende Verzeichnis fasst sie noch einmal gesammelt zusammen. Es soll nicht als vollständige wissenschaftliche Bibliografie verstanden werden, sondern als Anregung zur Vertiefung für alle, die sich näher mit den Themen auseinandersetzen möchten.

Zu Angela Ulrich

Primärliteratur und Ausstellungskataloge

Ulrich, Angela: **Aquarelle**. Mit einem Text von Klaus Gallwitz. Freiburg i. Br.: Morat-Institut, 2003.

Ulrich, Angela: **Sommertapete**. Rastatt: Kunstverein Rastatt, 2010.

Ulrich, Angela / Bakan, Alfred: **Die Welt kommt zu mir**. Mit einem Vorwort von Klaus Gallwitz. Freiburg i. Br.: modo Verlag, 2018.

Jacob-Friesen, Holger: „Die menschliche Figur bricht das flache Rechteck auf in die dritte Dimension“. Gespräch mit Angela Ulrich. In: **Weiter guten Flug. Klaus Gallwitz zum Gedenken**. Karlsruhe 2022, S. 54–61.

Weitere kunsthistorische Bezüge

Alpatow, M.: **Hans von Marées**. Dresden 1965.

Baumeister, Willi: **Das Unbekannte in der Kunst**. München 1947.

Börsch-Supan, Helmut: **Hans von Marées. Die Ruderer in Berlin**. Berlin 1977.

Campbell, Lorne: **Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th, and 16th Centuries**. New Haven 1990.

Ferino-Pagden, Silvia (Hg.): **Der Blick in den Spiegel. Das Doppelportrait in der Renaissance**. Ausstellungskatalog, Kunsthistorisches Museum Wien, 1993.

Joannides, Paul: **Raphael**. Oxford 1983.

Kandinsky, Wassily: **Über das Geistige in der Kunst**. München 1911.

Kermer, Wolfgang (Hg.): **50 Jahre Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe**. Stuttgart 2005.

Nay, Ernst Wilhelm: **Farbenform**. Köln 1955.

Oberhuber, Konrad (Hg.): **Raphael: The Miraculous Draught of Fishes**. Ausstellungskatalog, National Gallery London, 1983.

Sandart, Joachim: **Das Doppelbildnis. Formen und Funktionen eines Bildtyps der europäischen Malerei**. München 1996.

Von Hancke, Albrecht: **Der Bildraum als Ordnung des Sehens**. Karlsruhe 1980.

Zu Franz Bernhard

Werkverzeichnisse

Franz Bernhard. **Werkverzeichnis der Skulpturen, Band I, 1964–1989**. Hrsg. von Wolfgang Rothe. Heidelberg/Frankfurt am Main: Edition Rothe, 1990.

Franz Bernhard. **Werkverzeichnis der Skulpturen, Band II, 1990–2003**. Hrsg. von Wolfgang Rothe. Heidelberg/Frankfurt am Main: Edition Rothe, 2004.

Franz Bernhard. **Werkverzeichnis der Skulpturen, Band III, 2004–2013**. Hrsg. von der Galerie Rupprecht Birkweiler. Freiburg i. Br.: modo Verlag, 2015.

Franz Bernhard. **Werkverzeichnis der Radierungen, Band I, 1966–1992**. Hrsg. von Wolfgang Rothe. Heidelberg/Frankfurt am Main: Edition Rothe, 1996.

Franz Bernhard. **Werkverzeichnis der Radierungen, Band II, 1999–2006**. Hrsg. von Andreas C. H. Schell. Freiburg i. Br.: modo Verlag, 2015.

Franz Bernhard. **Werkverzeichnis der Zeichnungen, 4 Bände**. Hrsg. von Andreas C. H. Schell. Freiburg i. Br.: modo Verlag, 2014.

Weitere Monografien und Kataloge (alphabetisch)

Bornscheuer, Marion (Hg.): *Franz Bernhard. Skulpturen und Graphiken*. Passau: Dietmar Klinger Verlag, 2019.

Brockhaus, Christoph (Hg.): *Der Zeichner Franz Bernhard*. Heidelberg: Edition Rothe, 1985.

Elben, Georg / Schell, Andreas C. H. (Hg.): *Franz Bernhard. Die menschliche Figur/The Human Figure. Skulpturen und Zeichnungen*. Köln: Wienand, 2018.

Erdle, Carsten (Hg.): *Franz Bernhard (1934–2013). Das zeichnerische Werk*. Ramberg: 28.01.77-Verlag, 2021.

Franz Bernhard. *Arbeiten von 1968 bis heute*. Museum Lothar Fischer, Neumarkt i. d. OPf., 2007.

Franz Bernhard. *Anthropomorphe Zeichen. Reliefcollagen und Plastiken*. Museum Pfalzgalerie Kaiserslautern / Edwin-Scharff-Museum Neu-Ulm, 2008/09.

Franz Bernhard. *Der Morat-Block. Skulpturen, Zeichnungen, Radierungen*. Städtische Museen Heilbronn; Edition Braus, 2001.

Franz Bernhard. *Köpfe und Figuren*. Heidelberger Kunstverein u. a., 1994.

Franz Bernhard. *Skulpturen und Handzeichnungen*. Galerie Rothe, Heidelberg, 1987.

Franz Bernhard. *Skulpturen und Zeichnungen*. Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 1985.

Franz Bernhard. *Skulpturen und Zeichnungen 1980–1995*. Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg, 1997.

Riedl, Peter Anselm: *Franz Bernhard. Die öffentlichen Arbeiten*. Ostfildern: Hatje Cantz, 1996.

Thies, Erich: *Dialog mit den Dingen – Franz Bernhard*. Freiburg: modo Verlag, 2016.

Bisherige Ausstellungen / Events

2021



2022 / 2023



2023 / 2024

