Sarah Bogner
BILDERTIERE

12. Juli – 23. August 2026

Das Leben der *Bildertiere*.
Sarah Bogner und die wandernden Formen der Kunstgeschichte

von Irina Danieli

> „Die Formen trachten danach, sich zu verwirklichen und verwirklichen sich tatsächlich, sie schaffen eine Welt, die wirkt und zurückwirkt.“[i]
> Henri Focillon

Die Ausstellung *Bildertiere* beginnt mit einer doppelten Rückkehr: räumlich an einen süddeutschen Ort, der für Sarah Bogner mit Herkunft und familiärer Bildüberlieferung verbunden ist; zeitlich in eine Kunstgeschichte, deren Formen sie neu befragt. In der Kebbel Villa zeigt sie eine Malerei, in der nicht Tiere erscheinen, sondern Bildertiere: Wesen die aus Farbe, Form, Linie und kunsthistorischer Erinnerung hervorgehen.

Das Triptychon

Am Anfang der Ausstellung steht ein Triptychon aus drei Leinwänden. Drei Tafeln, auf jeder drei Figuren. Vor einer hügligen Landschaft in Grau- und Grüntönen sitzen und stehen eigenartige Pferdemenschen, doch keine Kentauren. Ihnen fehlt der mächtige vierbeinige Tierleib, der sie in die antike Mythologie stellen würde. Sie stehen je auf zwei langen Beinen, erscheinen schemenhaft und zugleich menschenähnlich. Das Tierhafte tragen sie eher als Verschiebung ihrer Form in sich. Man denkt an Verwandlung, an Maskierung, an Gestalten, die noch nicht entschieden haben, welchem Reich sie angehören.

Sie alle sind in blassem, fleischigem Rosa gemalt und tragen rotbraune Frisuren, einen Erdton, der sie mit den erdigen Hintergründen vieler Blumenstillleben in Bogners Werk verbindet. Die kecken Haarformen sitzen auf den Pferdegesichtern mit Ponytails, Pferdeschwänzen, wie kleine sprachliche Pointen im Bild.

Ihre Augen bleiben eigentümlich leer, mandelförmig, das Augeninnere ausgespart, wie ausgeschnitten: Maske, Scherenschnitt. Manchmal verdoppelt sich eine der Augenformen, ein verschwommener Blick oder mehr Klarsicht durch das dritte Auge? In dieser Leere liegt keine Ausdruckslosigkeit, eher eine beunruhigende Offenheit: Die Figuren blicken, ohne dass sich ihr Blick eindeutig lesen ließe. Sichelförmig schwingen die Arme dieser Pferdewesen und nehmen so jene Form auf, die auf der ersten und dritten Tafel als Mondsichel erscheint und von jeweils einer Figur be-*griffen* wird. Damit setzt auf der linken Tafel eine Formbewegung ein, die das gesamte Triptychon durchzieht.

Bildertiere. Ein Mond

Die linke Figur der ersten Tafel *Bildertiere. Ein Mond* streckt ihre Hand flach aus, als trüge oder präsentiere sie die Mondsichel, die sich nach rechts hin öffnet. Hier ergibt sich ein möglicher Leseeinstieg in die Komposition. Der Blick beginnt bei der Sichel, folgt ihrem Schwung in den Arm der Figur und von dort weiter entlang

der Rücken- und Gesäßlinie zur mittleren Gestalt, die lässig mit überschlagenen Beinen am Boden sitzt. Eng an deren Rückenlinie liegt wiederum das Schienbein der äußersten rechten Figur, die ebenfalls auf dem hügeligen Untergrund sitzt.

Rücken- und Schienbeinlinie der beiden Figuren führen zu einer runden Form über dem Knie, die von der rechts außen sitzenden Gestalt wie ein Schatz, beinahe ein Licht gehalten wird. Ist es eine Verdoppelung der Gelenkstelle, ein Ball, eine Frucht, ein Blattkörper, vielleicht ein Kohl? Die Form bleibt instabil. Man könnte meinen, die Mondsichel sei von der ersten Figur aufgenommen, geknüllt und weitergegeben worden. Aus der geöffneten Sichel wird eine geschlossene Rundung; aus dem Gestirn eine greifbare, körpernahe Form.

Bildertiere. Drei Grazien

Die mittlere Tafel *Bildertiere. Drei Grazien* ist symmetrischer aufgebaut: Drei Figuren, Rücken an Rücken stehend, mit tanzenden Beinen, die sich in rosa Bein-Bahnen überkreuzen. Zwei von ihnen halten die runde Form vor sich, als Fortsetzung ihrer Armbewegungen. Die mittlere Figur blickt nach links; sie erscheint armlos, während die Kugel nahe an ihr Gesicht gerückt ist. In dieser Ablösung vom Körper wird das Runde weniger als Ball, denn als Vollmond lesbar: klar umrissen, vor schwarzem Hintergrund. Was zuvor Gestirn war, wird Objekt; was Objekt war, nähert sich wieder dem Himmelskörper.

In *Das Leben der Formen* warnt Henri Focillon davor, Form mit Abbild oder Zeichen zu verwechseln: „Das Zeichen bezeichnet etwas, während die Form für sich selber besteht.“[ii] Die Form, so Focillon weiter, besitze einen Sinn, der aus ihr selbst hervorgehe; ihr eigener Wert dürfe nicht mit jenen Attributen verwechselt werden, die man ihr zuschreibe.[iii] Genau diese Spannung finden wir in Bogners Oeuvre. Die runde Form bezeichnet nicht einfach Ball, Apfel, Mond. Sie nimmt Bedeutungen auf, ohne in einer von ihnen aufzugehen. Sie bleibt als Form wirksam, gerade weil sie ihren Sinn verschiebt. Im einen Moment gehört sie zum Körper, im nächsten zum Himmel, dann wieder zum Spiel oder zur Gabe. Sie ist nicht festgelegt, sondern erzeugt Beziehungen. Mit Focillon ließe sich sagen: Die Form setzt sich im Imaginären fort.

Diese Beweglichkeit betrifft bei Bogner nicht nur die Motive, sondern auch die Malweise. Acryl, Tusche und Eitempera bleiben teils als eigene Qualitäten sichtbar, teils werden sie direkt miteinander vermischt. Die Oberfläche entsteht aus unterschiedlichen materiellen Zuständen: deckend und flüssig, glänzend und matt, aufgetragen und wieder abgenommen.

Bildertiere. Zwei Sicheln

Die rechte Leinwand *Bildertiere. Zwei Sicheln* nimmt die Komposition der linken auf, doch sie steigert ihre Dynamik. Links tanzt das äußerste *Bild-Tier* in einer stark zurückgebeugten Haltung. Es schreitet nach links, wendet den Oberkörper und Kopf jedoch nach rechts. Sein linker Arm geht unmittelbar in eine Sichelform über, sodass unklar bleibt, ob der Arm selbst sichelförmig ist oder ob sich der Mond aus dieser Bewegung herausschält. Die untere Figur setzt das eine Bein in einem weiten Ausfallschritt nach vorn, das andere Bein kniet. Das Gesicht ist den Betrachterinnen zugewandt; mit seinem unheimlichen Antlitz und dem doppelten Auge scheint es wissend aus dem Bild herauszublicken. Auf einem hinteren, gelblich stärker hervortretenden Hügel hockt die dritte Figur in Seitenansicht. Über ihr erscheint in der linken Bildecke erneut eine Sichel: ein abnehmender Mond vor schwarzem Grund, vielleicht aber auch ein schematischer lachender Mund, ähnlich den lachenden Mündern der Pferdewesen. Die Formen verändern ihren Sinn je nach Ort und Zusammenhang. Sie entziehen sich einer klaren Deutung, als besäßen sie ein eigenes Leben. Im gebeugten Arm der hockenden Figur liegt schließlich eine Schildkröte. Die Form bleibt nicht bei einem Motiv. Sie verlagert sich von Körper zu Körper, von Himmel zu Erde, von Gestirn zu Tier.

Vorbilder – Nachbilder

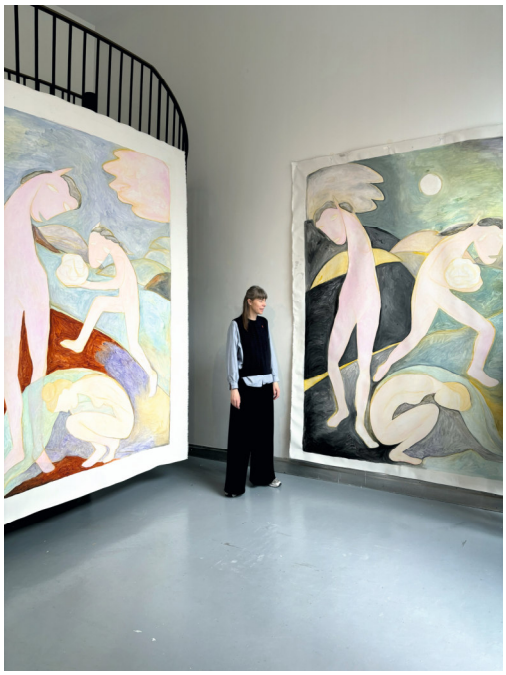
Von diesem Triptychon aus lässt sich Bogners Malerei wie eine Wanderung durch historische Bildräume lesen, wie eine Schichtung von Bildordnungen. Die gestaffelte, hügelige Landschaft erinnert an die tektonische Raumauffassung der Frührenaissance, an jene gebauten Fernen, wie sie bei Andrea Mantegna erscheinen.

Die drei Rücken an Rücken stehenden Figuren der Mitteltafel rufen die Ikonographie der *Drei Grazien* auf, die in der Kunstgeschichte fest verankert ist und auch in Sarah Bogners Werk wiederholt erscheint. Ihre Körperhaltungen erinnern an Raffaels *Drei Grazien*, die ihrerseits auf einen antiken Bildtypus zurückgehen: Die Figuren bilden eine geschlossene Gruppe, ihre Körper sind eng aufeinander bezogen, während sich Köpfe und Blicke in verschiedene Richtungen wenden. Bei Raffael halten die Grazien Äpfel in den Händen. Zugleich klingt Botticellis *Primavera* an, mit der sich Bogner mehrfach auseinandergesetzt hat: Auch dort erscheinen die drei Grazien als Reigen, als rhythmisierte Figurengruppe innerhalb einer größeren Ordnung von Bewegung, Landschaft und Verwandlung.

Die scherenschnittartige Figurenbildung nimmt Matisse in den Kreis der Bildahnen auf. Auffällig ist zunächst die Art, wie Sarah Bogner Figuren bildet. Ihre Körper sind nicht plastisch modelliert und nicht über anatomische Binnenzeichnung aufgebaut. Sie erscheinen flach, konturiert, bisweilen wie ausgeschnitten. Diese Reduktion nimmt ihnen jedoch nicht ihre Lebendigkeit. Im Gegenteil: Gerade weil die Figuren nicht illusionistisch durchgebildet sind, gewinnen sie eine eigentümliche Beweglichkeit. Hier liegt die Nähe zu Matisse, besonders zu jener Bildauffassung, in der Figur, Ornament und Fläche nicht voneinander getrennt werden können.

Paris – Paradies

Dass Bogner kunsthistorische Referenzen nicht wie bloße Zitate verwendet, sondern malerisch durcharbeitet, zeigt sich besonders deutlich in den Werken, die während ihres Paris-Stipendiums an der Cité internationale des arts entstanden sind. Dort setzt sie sich ausgiebig mit Matisse' *Luxe I* auseinander, das zur Sammlung des Musée national d'art moderne gehört. In der bouquettragenden Gestalt bei Matisse erkennt sie eine Bezugnahme auf Botticellis Chloris, jene Figur der *Primavera*, die sich im Moment der Verwandlung befindet: berührt von Zephyr, im Übergang zur Flora. Entscheidend ist die Metamorphose: Chloris wird zu einem Modell der Verwandlung, das auch Bogners Arbeiten erfasst. Mit Botticellis *Primavera* berührt Bogner zugleich einen kunsthistorischen Resonanzraum, den Aby Warburg als ein Nachleben antiker Bewegungsformen in der Renaissance beschrieben hat, sichtbar in Gesten, Gewändern, Haaren, floralen Motiven und jenem „bewegten Beiwerk", das eine Bildwelt über ihre historische Entstehung hinaus in Bewegung hält.[iv] Bei Bogner wird diese Bewegung nicht kunsthistorisch rekonstruiert, sie wird malerisch neu aktiviert. Ihre Bilder *Schreckliches Paradies I* und *Schreckliches Paradies II* sind ein Beispiel dessen. Schon die Titel verschieben das arkadische Versprechen. Das Paradies erscheint nicht als ungebrochene Idylle, sondern als ein Ort, in dem Schönheit, Künstlichkeit und Beunruhigung zusammenfallen. Zugleich liegt in diesen Titeln ein sprachliches Spiel, das für Bogners sprachliche Sensibilität bezeichnend ist. Im Paradies steckt Paris: der Ort der Bildentstehung und zugleich ein kanonisch aufgeladener Kunstort, an dem sich die Geschichte der modernen Malerei verdichtet. Für Bogner wird die Stadt zum Projektionsraum einer eigenen Befragung der Malerei. Sie setzt sich nicht nur mit den großen Protagonisten dieser Geschichte auseinander, sondern mit Paris als Ort, Bild und Mythos.



Sarah Bogner - OPEN STUDIO - Cité des Arts Paris, 25.April 2025 (Foto: Josef Zekoff)

Ihre Aufmerksamkeit für Zeichen reicht bis in die Sprache hinein. Ihre Titel öffnen poetische Nebenräume und lassen Wörter ineinander übergehen. Auch in ihrem Gedicht *Alles ist romantisch*[v] verschränken sich die Zeichen der Malerei mit den Zeichen der Sprache.

Ein drittes Bild aus der Pariser Zeit, *Schreckliches Paradies III*, lässt sich als noch ausgedehntere Studie zu Matisse lesen. Darin finden sich Reminiszenzen an den Motivkreis der Badenden bei Matisse ebenso wie an *Baigneuses à la tortue* (*Badende mit Schildkröte*), jene rätselhafte Szene, in der sich drei stehende und sitzende Frauen um eine kleine Schildkröte versammeln. Bei Bogner erscheint die Schildkröte zunächst fast verborgen. In *Schreckliches Paradies III* ist sie im Blau vor den tanzenden Figuren im Hintergrund zu erkennen, mit dem umgekehrten Pinsel aus der Leinwand herausgekratzt, beinahe wie eine Gravur. Im Triptychon kehrt sie auf der rechten Tafel wieder, im gebeugten Arm einer hockenden Figur. Und wie bei Matisse‘ *Badenenden mit Schildkröte* scheinen sich auch Bogners Figuren diesem Tier zuzuwenden.

Mit der Schildkröte öffnet sich zugleich ein anderer Zeitraum. Als Tier der Langsamkeit und Langlebigkeit trägt sie etwas Urzeitliches in das Bild. Die berühmte Schildkröte Kassiopeia in Michael Endes *Momo* verweist mit ihrem Namen auf das Sternbild und verbindet so das kleine, bodennahe Tier mit einer kosmischen Ordnung von Orientierung, Wiederkehr und Zeit. Bei Bogner liegt die Schildkröte in der Handfläche der Figur. Sie ist nicht sofort als Tier erkennbar, sondern erscheint zunächst wie eine weitere gehaltene Rundung: Ball, Licht, kleine Scheibe. Erst auf den zweiten Blick wird sie zur Schildkröte. Damit nimmt sie die Geste der ersten Tafel wieder auf, in der die Mondsichel auf der ausgestreckten Hand präsentiert wird. Das Gestirn kehrt als Tierkörper wieder, die Himmelsform im Panzer.

Stilles Leben, schwarze Gründe

Im Ausstellungsraum hängen dem Triptychon gegenüber zwei Stillleben. Beide zeigen in kleinem Format einen Kohlkopf, der mittig ins Bild gesetzt ist. Der Hintergrund ist bis etwa zur Mittellinie in hellerem Grau gemalt, darüber öffnet sich ein sattes Schwarz. Der Kohl ist, wie zuvor die Schildkröte, nicht einfach aufgetragen, sondern durch Ritzungen und Abnahmen der Farbe gebildet. Seine Blätter, Faltungen und Konturen entstehen aus einem malerischen Freilegen.

Das Genre des Stilllebens prägt Bogners Werk ebenso wie die langbeinigen Pferdewesen. Auch hier geht es um Analyse und Fortführung alter Meister und damit zugleich um eine Befragung der eigenen Malerei. Der Kohlkopf ist Ding, Pflanze, Körper, Kopf, Schichtung und Oberfläche zugleich. Folgt man Bogner also weiter durch die Epochen der Kunstgeschichte, tritt mit diesen Bildern das barocke Stillleben hervor. Bogner nennt unter anderen Jacques-Charles Oudry als einen ihrer Referenzpunkte. Entscheidend ist dabei weniger eine direkte Übernahme als Oudrys Aufmerksamkeit für Naturdinge, die im Bild zu Schauwerten werden: Blätter, Felle, Federn, Früchte, Tiere, Körper. Auch Manets *Weiße Pfingstrosen* lassen sich hier aufrufen, jene üppig gemalten Blüten, deren Blätter vor dunklem Grund schwer und beinahe körperlich werden. Das Schwarz Manets: Eine Dunkelheit, die nicht mehr nur Schatten oder Tiefe bedeutet, sondern malerische Präsenz gewinnt. Wenn Georges Bataille Manet an den Beginn der modernen Malerei stellt, dann lässt sich diese Moderne auch als eine Verschiebung der Bildmittel verstehen: Farbe, Fläche und Dunkelheit treten aus ihrer dienenden Funktion heraus und werden selbst zu Hauptgegenständen des Bildes.[vi]
In der Nische hinter dem Triptychon, in der Fluchtlinie des Eingangs, hängt ein Blumenbild: *Bildertulpen*, Tulpen auf schwarzem Grund. Auch dieses Bild ein *Nocturno*. Die weißen Wurzeln laufen in drei Stränge aus, die Blätter schwingen, die Blüten sind noch halb geschlossen. Wieder klingt Bogners Gedicht *Alles ist romantisch* an: „Wir sind Blumen / Aus dem selben Strauß / Dinge haben Wurzeln und Früchte“. Das Bouquet erscheint hier nicht als üppige Gabe wie bei Matisse oder Botticelli. Es ist zurückgenommen, nächtlich, noch im Werden.

Bogner nennt ihre Bilder mit schwarzen Hintergründen *Nachtbilder*, *Nocturnes*. Dieses Schwarz entsteht aus einer Mischung von Tusche und Eitempera; es wirkt flüssig und tief, zugleich satt glänzend und körperlich verdichtet. Es funktioniert nicht in erster Linie als Kontrast, sondern als Freilegung der Form. Das Schwarz ist in diesem Ausstellungsraum nicht nur Hintergrund, es wird zur Klammer: Es verbindet den Boden der Villa, die schwarzen Gründe des Triptychons und die Stillleben zu einem räumlichen Zusammenhang. Zwischen diesen dunklen Flächen treten die Figuren, Monde, Kohlköpfe und Tulpen umso entschiedener hervor.

Die Schwärze verstärkt den frieshaften Effekt des Triptychons und lässt auch Botticellis *Primavera* erneut anschwellen, deren Figuren vor einem dunklen, dichten Umraum aus Vegetation erscheinen.

Bilderahnen

Bogners Triptychon trägt bereits im Format eine entfernte Erinnerung an Altarbilder in sich. Diese Erinnerung wird durch zwei kleinformatige ältere Tafeln verstärkt, die Sarah Bogner hinter dem Triptychon an den Säulen der Villa platziert: Darstellungen des heiligen Isidor und der heiligen Notburga von Rattenberg, gemalt nach der Familienüberlieferung von ihrem Ururgroßvater Johann Baptist Bogner. Beide Figuren stehen in bäuerlicher Kleidung vor einer stilisierten Hügellandschaft; Attribute wie Sichel, Sense und Krug verweisen auf Arbeit, Frömmigkeit und ländliche Heiligenverehrung.

Die Sichel der Notburga und die Sense Isidors treten in einen unmittelbaren Dialog mit dem Triptychon. Was in den Heiligenbildern Attribute waren, erscheint bei Sarah Bogner als bewegliche Form: als Mond, als Armbewegung, als gebogener Körper, als Halbkreis. Diese Fortsetzung ist nicht nur formal zu verstehen. Sie führt eine Herkunftslinie in ihre Malerei ein: von der bäuerlichen Heiligentafel über die Säulen der Villa bis in die Ordnung des Triptychons. Die Säulen, an denen die Bilder des Ururgroßvaters hängen, werden so zu Trägern einer familiären Genealogie; vor ihnen entfaltet das Triptychon eine eigene, verwandelte Bildordnung. Damit tritt eine zweite Geschichte in den Raum. Neben die großen Namen der Kunstgeschichte tritt eine familiäre Bildgeschichte, in der Malerei mit Herkunft, Landschaft, und Form verbunden ist.

Gegenwart der Formen

Bogners Bilder folgen keiner linearen Kunstgeschichte. Sie bringen Zeiten in Berührung. Ihre Formen und ihre Bewegungen, ihre Kompositionsschwünge, wandern weiter, verändern ihre Bedeutung und treten in immer neuen Bildordnungen hervor.

Im Rückblick rückt das Triptychon in die Nähe einer malerischen Befragung von Botticellis *Primavera*. Nicht im Sinn einer Übernahme des Figurenprogramms, eher als Arbeit an einzelnen Bildkräften: an der Zahl Drei und ihrer Wiederholung, an den Grazien, an gereihten Körpern, kreisenden Bewegungen, dunklem vegetabilem Umraum und an Metamorphose als Bildprinzip. Die *Primavera* bleibt dabei nicht Ursprung, sondern wird zu einem Gegenüber, an dem Bogner ihre eigene Bildordnung entwickelt. Warburgs Gedanke eines Nachlebens historischer Bewegungs- und Ausdrucksformen trifft auf Focillons Vorstellung eines Eigenlebens der Form. Mantegnas tektonische Landschaft, Raffaels *Drei Grazien*, Botticellis Chloris, Matisse‘ *Badende*, Oudrys Stillleben, Manets Schwarz und die bäuerlichen Heiligentafeln Johann Baptist Bogners treten nicht als Zitate nebeneinander. Sie bilden einen Bildraum, in dem Herkunft, Mythos, Sprache und Malerei einander durchdringen. Bogners *Bildertiere* sind Wesen einer Malerei, in der Formen eine Welt schaffen, die wirkt und zurückwirkt.

Sarah Bogner lebt und arbeitet als Malerin, Druckgrafikerin und Verlegerin in Wien. Sie studierte Bildende Kunst an der Akademie der Bildenden Künste in München sowie Elektroakustische Musik an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien. Sie war Mitglied von drei Bands: Hellfire, Apparat Hase und Steak. Als Mitbegründerin von *Harpune* erweitert sie seit 2011 gemeinsam mit internationalen Künstler:innen das Konzept des Künstlerbuchs – Ihre Malerei zeigt pferdeähnliche Figuren sowie Stillleben von Früchten und Pflanzen, oft in sehr großem Format, die Innen- und Außenräume einzubeziehen und die Magie der Malerei erkunden. Sarah Bogners Werke wurden bereits in zahlreichen Einzel- und Gruppenausstellungen im In- und Ausland präsentiert, darunter in Zürich, Paris, New York, München, Heppenheim, Innsbruck und Wien.

[i] Henri Focillon, *Das Leben der Formen*, übers. aus dem Französischen von Gritta Baerlocher [1954], Göttingen: Steidl 2019, S. 73; frz. Erstausgabe: *Vie des formes*, Paris: Ernest Leroux 1934.
[ii] Focillon 2019 [1934], S.10.
[iii] Ebd.
[iv] Vgl. Aby Warburg, „Sandro Botticellis ‚Geburt der Venus' und ‚Frühling'", in: ders., *Die Erneuerung der heidnischen Antike*, Bd. 1, Leipzig/Berlin: Teubner 1932, S. 1–61, hier S. 5 und S. 26–44.
[v] *Alles ist romantisch (Bouquet)* von Sarah Bogner
Wir sind Blumen
Aus dem selben Strauß
Dinge haben Wurzeln und Früchte
Angelegenheiten haben Anfang und Ende
Finde the one that zooms in on you
kein Weg außer man geht ihn
Alles ist romantisch
[vi] Vgl. Georges Bataille, *Manet*, Genf: Skira 1955. Zur späteren Lektüre Manets als Maler des Bildobjekts vgl. Michel Foucault, *Manet and the Object of Painting*, übers. Matthew Barr, London: Tate Publishing 2009.