

Jimmi D. Paesler wurde Ihnen mit der Enthüllung der Figurengruppe schon vorgestellt, so kann ich gleich mit meinen Erläuterungen zu seiner Malerei beginnen, wofür sich das größte Bild dieser Ausstellung **Grüne Blubber und Blasen** (2016) anbietet. Wir finden darin die einzigartige dynamische Bildstrategie, die J.D.P. für seine ganze Bunker umspannenden Wandbilder entwickelte und die im Format der Tafelbilder nicht nur auch funktioniert, sondern sich in der Beschränkung auf wenige Motive zum Widerspruch-an-sich emblematisch verdichtet, mit einem Potenzial von unendlichen Variationen. Das klingt erstmal kompliziert, ist in der Anschauung aber absolut sinnfällig: eine zentralperspektivisch konstruierte Fläche trifft auf eine quadrierte Wand, deren Quadrate sich von der Mitte zu den Seiten, sowie nach vorne aus der Wand heraus, in Kugeln verwandeln, die dem Vordergrund, d.h. dem Betrachter entgegenrollen, wobei sie von dem Ocker-Orange des Grundes und Hintergrundes in das komplementäre Blau wechseln. In der Beleuchtung von rechts oben schimmern sie in einem Grün, das sie, wie die am rechten Bildrand überschrittene Kugel vermuten lässt, annehmen werden, worauf ein kräftiges Rot aus dem Hintergrund der sich auflösenden Wand schon antwortet. Die vorderen Kugeln verweisen auf die fallende Bilddiagonale, womit das Ganze gleichsam an Fahrt gewinnt.

Quadrat und Kugel, Fläche und Raum, Statik und Dynamik und komplementäre Farben, sind elementare Dichotomien. Diese Skala von Polaritäten erweiterte J.D.P. in anderen Bildserien durch die Gegensätze von Positiv und Negativ, von Innen und Außen, von Nähe und Ferne, von Kultur und Natur, indem er den Hintergrund in die denkbar größte räumliche und kulturferne Weite, in Himmel und Meer aufbrach – wobei er die genannten Entgegensetzungen oft durch den formalen Kontrast von Naturalismus und Abstraktion pointierte.

Das **Fallbild** von 2017 – dessen Sujet ihn seit 1967 wiederholt beschäftigte – ist mit der Reduktion auf ein Weite suggerierendes blaues Farbfeld hinter realistisch und surreal verformt gemalten Ziegeln ein Konzentrat der beschriebenen Dualismen, ein zeitgemäßes elegisches Stillleben.

Die surrealen Aus- und Durchbrüche sachlicher Formen, die aus einem imaginären Raum auf den Bildbetrachter einströmen und die Durchbrüche zu unendlichen Weiten sind Aufbrüche von statischen Strukturen, die vermutlich mehr sind als die Lust am Spiel mit Perspektivwechseln und Dekonstruktionen. Für Betrachter, die die Gegenwart – persönlich oder politisch – als Erstarrung erleben, formulieren diese Bilder den Wunsch auf- und auszubrechen. Die akkurat konstruierten und oft altmeisterlich gemalten Motive, in häufig aggressiv-heiteren Farben, können mindestens beunruhigen, wenn nicht gar als bedrohlich empfunden werden.

Als durch den Verlust eines Containers auf der Fahrt von Hongkong in die USA, 1992, 29.000 Plastikentens frei und für Wissenschaftler zu Markern von Meeresströmungen wurden, regten sie J.D.P. zu einer Bildserie an, in der die gelben Quetscheenten u.a. die Assoziation wecken können, dass sie als Spitzen der die Meere durchziehenden Plastikberge unterwegs sind. In diesem Kontext kommen sie mir vor wie geradezu komische Verkörperungen der Sorglosigkeit, mit der unser Konsum, allem Wissen zum Trotz, lustig weitergeht wie bisher.

In dem Bild **Nach dem Durchgang** von 2015 schwimmt in einer kleinen Pfütze, einsam, eines der gelben Tierchen, in einem schwankenden Raum, dessen Fenster vielleicht der im Hintergrund zu sehende Tornado zerbrach, während er ein Weinglas stehen ließ. In Momenten wie in diesem Kontrast von Dimensionen und von Ente und Weinglas mit einem naturalistischen Tornado über einem abstrakten Meer, äußert sich ein subtiler Humor, der mitunter auch zynisch anmutet, wie in dem Bild **Entendurchgang** 2017, wo die niedlichen Spielzeuge, verdreht wie Kinder vom Spiel, auf der trägen Woge einer Ölpest (?) der Menschengruppe aus Richard Oelzes Bild **Erwartung** (1935/36) entgegenschwimmen.

Bereits 1980 tauchten einige der Oelze-Figuren im Treppenhaus des Gebäudes GW 2 der Bremer Universität auf, in dem Wandbild **Der Weg nach oben**. Oelzes **Erwartung** ist von späteren Interpreten oft auf den Nationalsozialismus bezogen worden, die anhaltende Wirkung des Bildes liegt aber gerade darin, dass es, vermutlich auch schon für Oelze, von allgemeiner Bedeutung war bzw. ist. Seine Erwartenden boten sich kritischen Zeitgenossen zur Identifikation an und diese Funktion der Rückenfiguren bleibt im Zitat erhalten, indem sie aber das ganze Oelze-Bild gleichsam mitbringen, werden sie im Zitat von Unheil Erwartenden zu Unheil Verkündern.

Als J.D.P. gefragt wurde, ob ihm zur 800-Jahrfeier Worpswedens etwas einfallen könnte, nahm er Oelzes Figuren wieder auf und zitierte bekannte Gemälde der alten Worpsweder, die er, wie auch eigene Versionen der ortstypischen Motive, als Bild im Bild von ihnen betrachten lässt. Die Damen und Herren, die angesichts des aktuellen Retro-Looks durchaus in die Gegenwart passen, schauen nicht in eine düstere Landschaft, im Gegenteil: sie betrachten, heitere Sommer- bzw. Frühlingslandschaften von Otto Modersohn und Hans am Ende, Gemälde einer Epoche, in der – zumindest in Deutschland – den Malern der naive Blick auf die Natur noch möglich war. Da stehen Oelzes Figuren nun als triste graue Gestalten vor dem Bild im Bild, wie wir heute im Museum, mit der Erwartung vielleicht, dass die Kunst den Staub des Alltags von der Seele waschen möge. Picassos Versprechen scheint aber nicht mehr zu funktionieren: einige der Bildbetrachter wenden sich konsequenterweise digitalen Illusionen zu, und verwandeln sich schließlich in mehr oder weniger verummte Gestalten der Gegenwart, die sich nicht nur von den verlorenen Idyllen abwenden.

Den im Zusammenhang mit dem Oelze-Zitat entwickelten Kontrast von schwarzweißer Zeichnung mit Gemälden variierte J.D.P. indem er **Frühling in Worpswede** (1900) von Hans am Ende in Acryl zitierte und daneben (ausgehend von einer Fotografie) den Maler in Uniform mit Kohle zeichnete, womit er den frühen Kriegstod jenes Worpsweder Künstlers ins Spiel brachte, der mehr als die anderen Maler der ersten Generation, den heiteren Landschaften der Impressionisten nachfolgte. Bei weiteren Zitaten der klassischen Worpsweder verweist J.D.P. subtiler, im Unterton ironisch, auf den schon damals evidenten Bruch zwischen Künstlersicht und Realität, z.B. mit einem dunklen Kegel von Torfziegeln, der neben einem Bildzitat steht oder mit einer schattenhaften Bäuerin, die mit ihrem Torfkarren an einer heiteren Landschaft gleichsam vorbeihuscht.

In seine eigenen Bilder von Feldern und Moorgräben fügte J.D.P. z.B. die in einer pittoresken Landschaft fremden Windräder ein, wie in **Neues am Horizont** (2017). In **Digital 1** begegnet die jetzt manchmal seitenverkehrt zitierte Oelze-Gruppe einer digitalen Anzeige, während das intensive Rot des Sonnenuntergangs einen fluoreszierenden Widerschein auf die Häupter legt – wie eine letzte romantische Geste – bevor sich in **Digital 2** alles in Pixel verwandelt.

Abgesehen von allgemeinen kulturkritischen Interpretationen, kann man diese Bilder – auch wenn das hier in Worpswede nicht gut ankommt – als Kommentare zur Verwandlung des ursprünglich pittoresken Worpswede in einen touristisch industrialisierten Ort lesen. Ob J.D.P., als er sich entschied mit Oelze auf Worpswede zu blicken, vor allem bei der denkmalhaften plastischen Gruppe, auch daran dachte, dass man dem Surrealisten hier einst den Schädel einschlug, und ob deshalb eine der Betonfiguren im Boden versank, weiß ich nicht. Seine Beziehung zu Oelze ist grundsätzlicher: J.D.P.s Malerei ist ganz eigenständig und daher mit Oelzes Werk nicht direkt vergleichbar, doch teilt er mit dem damals ungeliebten und bis heute weniger bekannten Maler die surreale Tendenz, die Sorgfalt in der malerischen Ausführung und vor allem eine kritische Weltsicht, die Oelze verstörte, der J.D.P. jedoch kämpferisch, mit Ironie und mit Humor begegnet.