

# Ernst Caramelle

Ein Résumé

30. November 2018 – 28. April 2019



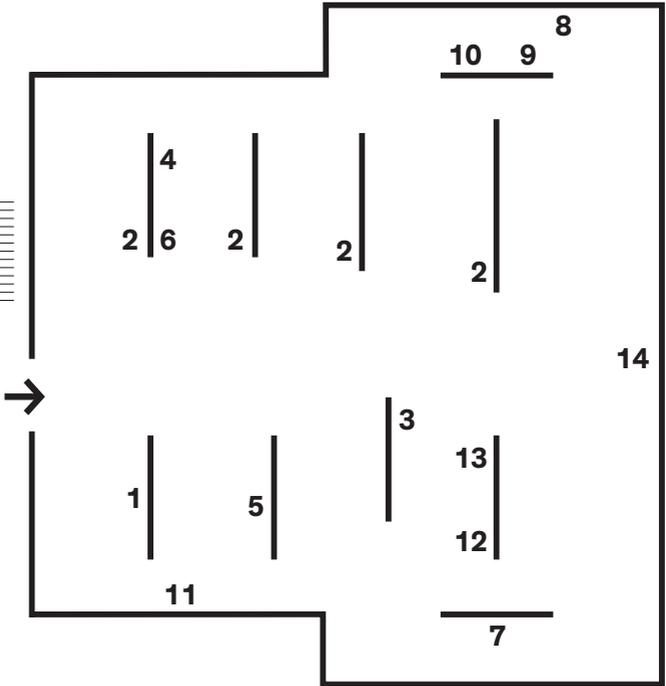
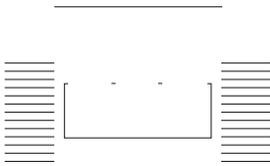
## Einführung

Das mumok zeigt die erste umfassende Retrospektive des künstlerischen Werks von Ernst Caramelle. Die Ausstellung gibt einen Überblick über das gesamte Schaffen des 1952 in Hall in Tirol geborenen Künstlers von 1974 bis in die Gegenwart – von den frühen medialen Arbeiten, Zeichnungen, Aquarellen, Gesso Pieces und Lichtarbeiten bis zu den ortsspezifischen Wandmalereien in den Ausstellungsräumen. Daneben sind Künstlerbücher und Siebdrucke zu sehen, die einen integralen Bestandteil von Caramelles konzeptuellen Verfahrensweisen darstellen.

Die Ausstellung ist darauf ausgelegt, alle Werkphasen sowie die unterschiedlichen künstlerischen Verfahren von Ernst Caramelle in ihrer wechselseitigen Verschränkung anschaulich zu entfalten und dabei dennoch – oder gerade deshalb – ihre strategisch-subtile Verklausuliertheit zu zeigen. Sie beginnt dabei nicht traditionell mit dem Frühwerk, sondern zeigt sozusagen im chronologischen Rückwärtsgang, dass Caramelle seine Themen und künstlerischen Strategien bereits im Frühwerk angelegt hat, das – am Ende der Ausstellung – paradoxerweise mit einem *Resümee* beginnt. Hier schließt sich der Kreis.

Ebene

0



Zunächst werden die Betrachterinnen und Betrachter verhalten freundlich empfangen: Ein großes dreidimensionales Objekt auf Rollen mit zwei kleinen Monitoren und einem leicht unregelmäßig gezogenen Strich darunter steht am Eingang der Ausstellung (1). Es ist ein kindlich-„primitives“ Gesicht, ein stiller Beobachter, einer Sphinx nicht unähnlich – und vielleicht genauso unheimlich –, mit einem etwas roboterhaften Gesichtsausdruck. *Untitled* (1986) ist ein Objekt, das eine (mit Wein gemalte) malerische Oberfläche mit einer Medienarbeit verschränkt – Monitore, die ein Fernsehprogramm übertragen. Zugleich ist es aufgrund seiner Größe und Massivität auch eine Art Wand, ein gebautes Element im Raum.

Gesichter sind in Caramelles Werk omnipräsent: Schon 1979, als er sein Atelier in New York bezieht, besiedelt er es mit Mitbewohnern: Stuckleisten rahmen ein Gesicht, winzige Fernseher blinzeln und flimmern an der Stelle der Augen. In unterschiedlichen Größen ausgeführt, sind die „Faces“ gut sichtbar oder als kleine Beobachter und Schutzgeister an abgelegenen Stellen versteckt. Diese stillen Wesen finden um 1980 auch Eingang in Caramelles Gesso-Arbeiten: Auf unregelmäßig aufgetragenem weißen Kreidegrund, der den Arbeiten ihren Namen gibt, sind vier Zeichnungen zu sehen: zwei Quadrate, ein Strich, die wir leicht zeitversetzt als Gesichter erkennen – gleich verlebendigten Zeichen spiegeln sie unseren Blick (2). Von Zeichnung zu Zeichnung verkleinern oder vergrößern sie sich perspektivisch, je nachdem, welches der Bilder wir zuerst betrachten. Als Augen setzt Caramelle Vexierbilder ein, die schmale, leicht unregelmäßige Linie des Mundes erinnert entfernt an die betont einfachen Ausdrucksformen außereuropäischer oder antiker Kunst. Die Gesichter in Frontalansicht erscheinen trotz aller Reduktion aber nicht starr, da die Augen aus unterschiedlichen Motiven bestehen und Malfläche sowie Mundpartie durch leichte Unregelmäßigkeiten optisch zu vibrieren scheinen.

Bereits in den ersten Gesso Pieces sind wesentliche Untersuchungsgegenstände von Caramelles Werk angesprochen, die bis heute für den Künstler maßgeblich sind: die Funktion von Symmetrie und die Verdoppelung durch das Spiegelbild, durch das wir unablässig auf uns selbst und die eigenen Erfahrungen zurückgeworfen werden; das Bild und sein Verhältnis zur Wand, zum umgebenden Raum, den es in der Materialität seiner Oberfläche und als Illusionsraum reflektiert. Auch ist die Wahrnehmung des Ausstellungs- genauso wie die des gebauten öffentlichen Raumes sowie des privaten Ateliers immer wieder Bezugspunkt in Caramelles Arbeiten. In diesen komplexen Bild-Raum-Verschränkungen wird ein Oszillieren zwischen den Kategorien Bild und Wand angedeutet. Wie in *Ansicht* (3) oder *Anschnitt* (4) (beide 1984) können die Farbflächen der Bilder als Wände gelesen werden, die in parallelen Staffellungen einer Zentralperspektive folgen und in unserer Wahrnehmung zwischen reiner Farbfläche und perspektivischer Wirkung umspringen, oft im Wechsel von Positiv/Negativ-Perspektiven.

Für die Gesso Pieces verwendet Caramelle ungewöhnliche Materialien, eine Strategie, mit der er künstlerische Traditionen bricht und scheinbar Unvereinbares zusammenbringt. Hier ist es Aquarell auf Kreidegrund, wodurch er unregelmäßig changierende Farbflächen entstehen lässt. Die Bildoberfläche erinnert auf diese Weise an farbige, verwaschene Wände, die pastelligen Farben an atmosphärische

Bildräume der Frührenaissance oder des Bauhauses. So verschränken sich bei Caramelle immer wieder kunsthistorische Rückgriffe mit abstrakten Farbräumen, assoziativer Reichtum mit kalkulierter Gegenstandslosigkeit. Farbfelder, die zu visuellen Räumen werden können, lässt Caramelle schon 1979 in seinen sogenannten Lichtarbeiten entstehen, welche ebenfalls einer ungewöhnlichen Technik folgen, die er als ein Grundprinzip seines Arbeitens immer wieder aufnimmt und weiterentwickelt: Dem Arbeiten mit Sonnenlicht. Partien eines gefärbten Papiers werden, wie in *House for a Chinese* (1979) (5) oder *Ohne Titel* (1991) (6) über längere Zeit dem Sonnenlicht ausgesetzt und bleichen dadurch aus. Bei diesem Malen ohne Pinsel entstehen subtile Farbabstufungen mit perspektivischer Wirkung. Wie in den Gesso Pieces trifft auch in den frühen Lichtarbeiten immer wieder die betont einfache räumliche Illusion auf die reine Flächigkeit des Bildes.

Im Laufe der 1980er-Jahre geht Caramelle in den Gesso-Arbeiten weg von der geometrischen Strenge, starren Frontalität und Symmetrie hin zu Farbschichtungen, in denen verwinkelte Räume angedeutet werden, Durchsichten Wände fragmentieren und unterschiedliche Formen zu Fenstern, Türen und Wandfeldern werden. Gesichter können darin auch wieder auftauchen. Caramelles Arbeiten loten subtil Verschiebungen in der Symmetrie aus, fragen nach der „Balance“ der Bildelemente, die es zu halten oder an anderer Stelle wieder zu erschüttern gilt. Kippeffekte von Fläche und Raum, Vexierbilder, die optische und räumliche Verunsicherung der Betrachter\_innen gehören zu den Strategien dieses prekären Haltens und wieder Verlierens, die eine eindeutige Festlegung unterlaufen und immer eine Vielzahl an Lesarten zulassen. Dieses Hin und Her macht sich in Caramelles Werk in seinem Umgang mit Symmetrie fest – ob Zeichnung oder Malerei – an der Translation, der Drehung, Schraubung, Spiegelung und Inversion, die sich in der Verflechtung von Bild und Wandarbeiten zu komplexen räumlichen Situation entwickelt.

Diese mitunter spielerischen Momente des Drehens und des Verunsicherns sind auch in seinen Skulpturen Programm. *Sculpture MMIIIRROOIIIR* (1984) (7) konterkariert die Erwartungshaltung und irritiert die Wahrnehmung der Betrachter\_innen: Zieht man an der Schnur, ertönt eine Glocke, aber nicht die, die man sieht. Auf jeder Seite der Wand hängt über Kreuz verbunden eine Glocke. Zieht man an der einen Seite, läutet die Glocke auf der anderen. Der Mechanismus wird erst verständlich, wenn eine zweite Person auf der anderen Seite antwortet: ein nonverbaler Dialog über den Raum hinweg, ein spielerisches Spiegeln des eigenen Handelns, ein gemeinsames Balancehalten von Aktion und Reaktion. Dabei geht es Caramelle nicht nur um den Balanceakt der Betrachter\_innen, sondern auch um jenen des eigenen Erkenntnisprozesses: um das Abwägen des künstlerischen Subjekts, anschaulich gemacht in Werken, an denen transparent wird, wie der Künstler Eindeutigkeiten und dogmatische Entscheidungen zu vermeiden sucht.

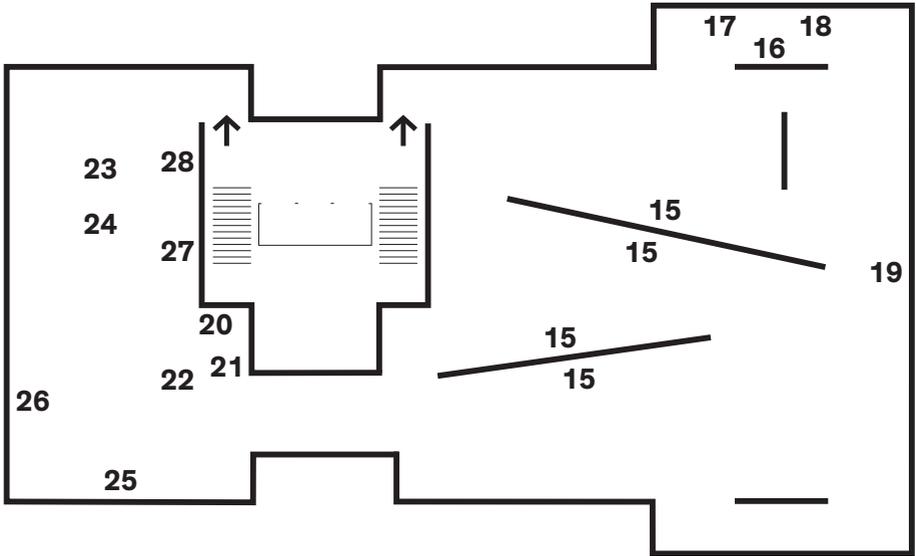
Auch Caramelles Zeichnungen aus dieser Zeit befassen sich mit gebauten Räumen, allerdings sind es hier keine streng geschichteten Farbflächen, sondern schnell skizzierte, verschachtelte Konstruktionen, an denen das Interesse des Künstlers an der Rolle des Architekten als dem Gestalter dreidimensionaler Räume greifbar wird. Auch in diesen Architekturen machen Fenster und andere Öffnungen die Fassaden

immer wieder zu einem Gesicht, ein Thema, das sich durch das gesamte Werk zieht, wo Bildgrund und reale Wand immer wieder als Projektionsfläche für Assoziationen aktiviert werden. In den Arbeiten auf Papier ist der Zugang freier und spielerischer als in den Gesso-Bildern. Selbst eine spätere Arbeit, *IBRAUCHASTUDIO* (8) aus dem Jahr 2013, ist ein wildes Durcheinander schachtelartiger Konstruktionen, bunt und übereinandergestapelt zu einem collagenhaften All-over, eine großstädtische Szenerie mit unterschiedlichen Perspektiven, Grundrissen und Querschnitten, dazwischen räumlich unbestimmte Farbflächen, die an die Motive der Gesso-Bilder erinnern, und oben im Bild der Titel *IBRAUCHASTUDIO* wie eine riesige Werbeschrift.

Zeichnerische Verknüpfungen der bildlichen und der sprachlichen Realitätsebene machen *household* (1980) (9) zur lustigen Karikatur des modernen (amerikanischen) Städtebaus. Ähnlich hintergründigen Witz zeigt *the Architect, prost!* (1984) (10) mit einer scheinbar riesigen Robotermaschine, Comicfigur und ein Haus auf Rollen gleichermaßen, ein trojanisches Pferd, das – worauf wohl genau? – sein Glas erhebt. In anderen Zeichnungen, die zeitgleich entstehen, lässt Caramelle sich von der Geometrie und Perspektive hin zu freien Formen treiben. Schwungvolle Linien, Gekritzeln, Arabesken und Schlangenlinien gemahnen an Abschweifungen, Gedankensprünge, schnelle Wendungen. Verwirrung entsteht durch Anspielungen, Zwei- und Doppeldeutigkeiten, Bild- und Sprachwitz. Caramelles Zeichnungen sind ein endloser Fluss von Assoziationen, in denen es keine konsistenten, abgeschlossenen Handlungen gibt, sondern simultane Ereignisse, Wirklichkeitssplitter, die keinen eindeutigen Standpunkt mehr zulassen, ein nie abgeschlossenes Feld mit unendlicher Verweiskraft und stets neuem Erkenntnisgewinn. *O. T.* (1982) (11) umrahmt die Markierungen des immer wiederkehrenden Gesichts mit lockenhaft krakeligen Pinselstrichen und erweitert den an surreale Vexierbilder erinnernden Bezugsrahmen von Bildfläche und Bildraum um Schrift und Collage: Die handschriftlichen Notate „Ernst Caramelle“, „face-“ und „sculptures“ sind jeweils überklebt mit den Worten „special“, „visual“ und „moment“ in Maschinenschrift – wobei dieses besondere visuelle Ereignis zwischen „New York“ und „Paris“ angekündigt wird.

Caramelle sucht nicht nur im Material Gegensätzliches: Neben seinem Interesse an Architektur und Städtebau gibt es auch jenes an Darstellungen von Interieurs, in denen das Heimelige und Vertraute des Studios oder des privaten Lebensraums im Gegensatz zu fantastisch-surrealen Konstruktionen stehen. Das Kleine, Häuslich-Private findet sich etwa in der Zeichnung *Design* (1978) (12), eine Kopie eines älteren Blatts mit Kachelofen und Eckbank, die der Künstler nun skizzenhaft überarbeitet. In Caramelles vielfältigen Bild-Raum-Verschränkungen ist der Schritt vom gemalten Raum zur Malerei im Raum, von der Wand im gemalten Bild, vom Bild an der Wand zur Malerei auf der Wand vorprogrammiert. Ausgangspunkt seiner Malereien im Ausstellungsraum ist eine kleine Studie, bezeichnenderweise wieder ein Interieur: Mit *Vino Dramatico* (1980–82) (13) beginnt ein neuer Werkkomplex. Wieder entscheidet er sich für ein ungewöhnliches Material, diesmal ist es Rotwein. Wein verblasst, ist flüchtig, instabil, weder auf Papier noch auf der Wand eine beständige Farbe.

Unter den sich wiederholenden Bildmotiven ist *Vino Dramatico* ein Einzelstück. Im Gegensatz zur schnellen Ausführung der Zeichnungen arbeitet er an diesem Blatt zwei Jahre lang: Mit Rotwein und einem besonders feinen Pinsel auf Papier gemalt, stellt es ein von oben und frontal gesehenes, weitgehend symmetrisch angelegtes fiktives Interieur dar. Der Fülle im unteren Bereich stehen die leeren Wände der oberen Galerie gegenüber. In diesem kleinteiligen Bild hat Caramelle das Inventar seiner Gedankenwelt räumlich angeordnet, eine Art Disziplinierung, um den Gedanken, die in den Arbeiten auf Papier in unterschiedlichste Richtungen gehen, in einem architektonischen Ensemble einen festen Ort zuzuweisen. Im unteren Geschoss von *Vino Dramatico* sind die Wände in vertikale Bahnen unterteilt und mit wuchernden Ornamenten flächendeckend dekoriert. Der Raum wirkt, als habe ihn die Natur zurückgefordert, und erinnert an barocke Wandgestaltungen. Die strenge Struktur des oberen Teils verschwindet hier unter dem Dekor, die Grenzen des Raumes lösen sich auf – vielleicht eine Anspielung auf den Wein, der für Trunkenheit, Irrationalität, aber auch Bewusstseinsweiterung steht. Das Interieur umfasst auch das Bild eines Seepferdchens, wie „Tel“ und „Josef Troma“ eine Ersatzidentität Caramelles, sie tauchen bereits in den frühesten Arbeiten auf. Auch die Couch Sigmund Freuds ist zu sehen – vielleicht als Anspielung auf eine analytische Selbstbefragung des Künstlers –, außerdem der Zugang zu einem tiefer liegenden Gang, der zu einem Raum für den Wein und einem anderen für die Zigarren führt. In *Vino Dramatico* widersprechen einander unauflöslich der Drang zu räumlicher Organisation und eine Tendenz zu Vorläufigkeit und Auflösung. Als Wandarbeit in lockerer, schneller Malweise führt Caramelle *Vino Dramatico* das erste Mal 1982 in Mailand und dann 1986 in Bern aus. In der Malerei auf der realen Wand stehen das Rauschhafte, die Instabilität des Materials und ein Dekor, das die Grenzen des Raumes aufzulösen scheint, für die Suche nach ästhetischen Formulierungen von Uneindeutigkeit, Übergang und Vorläufigkeit, die ein entscheidender Antrieb in Caramelles Werk ist (14).



Von der fast sakralen, man könnte auch sagen modernistischen Symmetrie und Zentrierung der Malerei in den 1980er-Jahren bewegt sich Caramelle in den 1990er-Jahren weg: Hin zu Zickzackspiegelungen und räumlichen Auffaltungen. Dazwischen entstehen Experimente mit abstrakten Farbfeldern und „Ausreißer“ ins Ornamentale. In den 2000er-Jahren finden sich dann verstärkt auch unterschiedliche Perspektivansichten im selben Bildraum. Sie bannen den Blick der Betrachter\_innen weniger durch unendliche Fluchten als vielmehr durch das Nebeneinander von Blickwinkeln und Sichtachsen, die das perspektivische Sehen immer wieder verunmöglichen (15). Umgekehrt lässt diese Methode aber auch scheinbar nicht Zusammenpassendes nebeneinander existieren. In diese Bilder bindet Caramelle Motive aus anderen Werken ein: das Zickzackmotiv der Lichtarbeiten etwa, das als Umspringmotiv nun verstärkt vorkommt. Ebenso verändert sich die Farbigkeit: Statt der harmonischen Pastelltöne mit ihren leicht verwaschenen Oberflächen werden die Farben nun greller, weniger ausbalanciert, Raum und Fläche werden damit zusätzlich in teilweise verwirrenden Arrangements zusammengeführt.

Caramelles Interesse an der Verortung von Architektur und Gebautem im Bildfeld, an Konstruktion und gleichzeitig auch Instabilität drängt immer wieder nach vorne. *i.h. (imageholder)* (2011) (16) zeigt architektonische Formen, die aus einem Blatt wie aus einer Faltpostkarte aufklappen und sich mit Flächen im Hintergrund verzahnen. In diesen Schichtungen zwischen räumlicher und flächiger Erscheinung greift eine Hand in den illusionistischen Bildraum und hält die „gebaute“ Konstruktion in die Höhe. Mit dem Widerspruch von Festem, Gebautem und dem Illusionscharakter der Malerei befasst sich auch *Landschaft vorbeiziehend* (1985) (17). Die Zeichnung dreht das gewohnte Verhältnis von Bewegung und Statik auf paradoxe Weise um und suggeriert, dass die Kulisse aus Architektur und Landschaft wie ein Film an dem Mann auf der Terrasse, bekleidet mit einem orientalisch anmutenden Hut, vorbeizieht. Wie konsequent Caramelle seine Bildthemen verfolgt, zeigt etwa ein Aquarell von 2002, in dem ebenfalls Häuser wie ein Filmstreifen vorbeiziehen. Hier haben die Häuser wieder Gesichter: *Ohne Titel (four in one)* (18) besteht aus vier in einer Reihe angeordneten rechteckigen Farbfeldern, jedes mit mindestens zwei inneren Rechtecken: Häuser an einer Straße, eine Blockverbauung mit Augen, die uns als kleine hellblaue Rechtecke anstarren, eine irgendwie auch humorvolle Parade eines verlebendigten Straßenzugs. Nichts ist, wie es scheint.

Wie die Gesso Pieces und die Arbeiten auf Papier beginnen auch die Wandbilder in den 1980er-Jahren dynamischer zu werden und mehr in den Raum einzugreifen, statt ihn lediglich als in sich geschlossene Bildkomposition zu besetzen. Raum und Bild reagieren aufeinander, Blickachsen werden verlängert, manipuliert, aus der Balance gebracht (19). Die Wandarbeiten werden größer, dominanter, verunklären die Architektur. Durch ihre Bewegung im Raum werden die Betrachter\_innen in diese spielerische Verunsicherung der Wahrnehmung mit einbezogen: Realer Raum und Illusionsraum der Malerei greifen ineinander und kommentieren sich wechselseitig.

Die Serie der *Blätter*, die zwischen 1973 und den frühen 1980er-Jahren entsteht, verfolgt die Strategie der Verwirrung und Relativierung mit anderen Mitteln. Die Zeichnungen sind eine Art loser Gedankenstrom zu prinzipiellen Themen

künstlerischer Identität und Arbeit, den Umständen und Fallen des Kunstmarktes und der Frage, wie sich Kunst definiert. Programmatisch trägt etwa ein Blatt schlicht das Statement vor: Schon Zuviel. (1976) **(20)**. Zu viel von was? Zu viel Kunst? Zu viel Anspruch? Erwartungshaltungen und ideologische Aufladung werden ausgebremst und künstlerisches Schaffen auf die Frage zurückgeworfen: Worum geht es eigentlich? Dazu passt die Liste mit der Überschrift „Schnellwerke“ (1975) **(21)**, die künstlerische Tätigkeiten ihrem Zeitaufwand gegenüberstellt: Geistesblitze und farbige Gedanken sind laut Aufgabenkatalog gänzlich unterschiedlich zu bewerten – Ersterer wird mit maximal zehn Sekunden, Letzterer mit 20 Minuten veranschlagt. Und Titel verleiht Caramelle in gerade einmal fünf Sekunden. Zu diesem ironischen Versuch, künstlerische Produktion quantifizierbar zu machen, gehört auch das marktschreierische Ausrufen ihres Werts: DM 500,- für dieses Blatt – ohne Kunst kein Preis (1976). Die Kommerzialisierung der Kunst ist immer wieder Thema, etwa in der fingierten Einladung der Coca Cola Castelli Gallery (1976) mit Künstlern wie Bruce Sony Nauman, Robert Rauschenberg BASF und Mc Donald's Andy Warhol. Es ist dieses spielerische Hin und Her, paradigmatisch ablesbar an den Titeln Das wichtigste ist der Inhalt und das Wichtigste ist die formale Erscheinung (beide 1976), worin auch in den Zeichnungen die dauernden Positionswechsel des Künstlers zum Ausdruck kommen. In jedem Blatt werden Zeichnung oder Text pointiert eingesetzt: So witzig und selbstironisch die Kunst hat schon Nerven (oder nicht?) (1976) **(22)** ist, so kalkuliert hat Caramelle Text und Zeichnung formal zusammengeführt. Die Schrift ist kompositorisch eingebunden in sich schlängelnde Linien, die eine Vielfalt zeichnerischen Ausdrucks vorstellen – und fast schon ein ironischer Seitenhieb auf die Vorstellung einer freien künstlerische Geste sein könnten. Andere Blätter zeigen jene Alter Egos, die später in *Vino Dramatico* wiederauftauchen: das Seepferdchen, die Figur des Josef Troma und ihren in manchen Arbeiten als Tel bezeichneten Sohn. Auch über seine Alter Egos hinaus liebt es Caramelle, in verschiedene Rollen zu schlüpfen, etwa in die des Malers, Architekten oder Konstrukteurs oder vermittels (s)einer fingierten Biografie wie in *Zwei Arbeiten* von 1978 **(23)**. Sein Interesse an der Konstruktion alternativer „Wahrheiten“ zeigt auch die Arbeit *Forty Found Fakes* (1979) **(24)**, eine Zusammenstellung von Fotografien aus Zeitungen und Zeitschriften, die aufgrund vager Ähnlichkeiten als Arbeiten von bekannten Künstler\_innen ausgegeben werden. So werden Fotos von Alpenhotels als Werke von Bernd und Hilla Becher deklariert oder gestapelte Kartons als Objekte des Minimal Art-Künstlers Donald Judd. Dieses humorvolle Untergraben von Autorschaft stellt gleichzeitig auch die Frage nach der Relativität von Kunst überhaupt – vor allem, wenn sie mit einem prestigeträchtigen Namen versehen ist.

Zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn setzt sich Caramelle anlässlich der 9. Internationalen Malerwochen in Graz 1974 mit dem Medium Video auseinander. In diesen Installationen geht es ihm weniger darum, in sich geschlossene Filme als Kunstwerke zu zeigen, als vielmehr darum, das Medium mit der Realität interagieren zu lassen, um gewohnte Wahrnehmungsweisen herauszufordern. In den *Video-Landschaften* **(25)** arbeitet Caramelle mit dem Verhältnis von Realität und Abbild durch Verdoppelung. Auf dem Bildschirm zu sehen ist ein Film, der jene Körperteile oder Gegenstände zeigt, die der Monitor gerade verdeckt. Wir erleben Realität medial vermittelt. Der Bildschirm ergänzt unser unterbrochenes Sichtfeld, wobei wir unwillkürlich darauf vertrauen, dass er tatsächlich zeigt, was er gleichzeitig vor uns verbirgt.

Die Auseinandersetzung mit dem Medium Video vertieft Caramelle im gleichen Jahr als Forschungsstipendiat am Center for Advanced Visual Studies des Massachusetts Institute of Technology (MIT) in Cambridge, USA. Dort entsteht *Video Ping-Pong* (1974) (26). Auch hier stellt Caramelle das Verhältnis von Realität, Abbildung und Wahrnehmung zur Diskussion. Vor einem Tischtennistisch sind links und rechts jeweils ein Regal mit einem Monitor aufgestellt. Sie zeigen zwei Tischtennisspieler im Profil beim Schlagabtausch. Auch das Geräusch des springenden Ping-Pong-Balls ist zu hören. Auf der Tischtennisplatte zwischen den beiden Monitoren ist aber kein Ball zu sehen. Das Spiel realisiert sich allein in unserer Imagination: Wir stehen zwischen den Spielern und können mithilfe unserer Vorstellungskraft dem unsichtbaren Ball folgen. Der ständige Wechsel zwischen Realität und Virtualität verunsichert, muss doch unser Bewusstsein immerzu zwischen dem, was tatsächlich vorhanden ist (dem Tisch), dem medialen Bild (den Akteuren) und dem Ton (dem Ball) hin und her schalten. Wieder einmal werden Erwartungen nicht eingelöst, sondern können nur durch Fantasie kompensiert werden.

1976 beendet Ernst Caramelle sein Studium an der Hochschule für angewandte Kunst Wien mit der Arbeit *Resümee* (27). Der Künstler, der zuvor eine Lehre in Glasmalerei absolviert hatte, arbeitet anschließend in Frankfurt als Werbetexter, mietet 1981 in New York ein Atelier und hat später Lehraufträge in Frankfurt inne. Retrospektiv betrachtet stellt die Arbeit mit ihrem zum damaligen Zeitpunkt paradoxen Titel *Resümee* den provokanten Auftakt seiner künstlerischen Karriere dar. Es handelt sich um eine Schachtel mit Arbeiten in unterschiedlichen Medien: insgesamt 23 Zeichnungen beziehungsweise Collagen, 12 Fotografien, ein Super-8-Film, eine Tonbandkassette und eine Flasche, die mit einem blauen Luftpost-Aufkleber versehen ist. Einzelne Bildelemente, Schriftzüge, Buchstaben, Wörter oder Sätze tauchen immer wieder auf den Zeichnungen, Fotografien oder im Film auf. Bereits hier treten auch die Doppelgänger des Künstlers auf, wie Josef Troma, Tel oder das Seepferdchen, an denen er bis heute festhält. So steht auf einer Collage geschrieben: „Der Sohn von Josef Troma, TEL, spielt mit Würfel“. Der Satz „Tel is better than Ephon“ findet sich mehrmals in Kombination mit dem Seepferdchen. Klarheit verschafft eine Collage mit der Überschrift „Aufstellung der Symbole bzw. Textauszüge bzw. ihre Herkunft“, auf der Caramelle seine Doppelgänger beschreibt. Auf einem Blatt und auf dem Deckel der Kartonbox ist das Detail eines Tisches mit einem Telefon, Büchern, Papierstapeln, einer Schreibfeder, einem Lineal und anderen Büroartikeln abgebildet. Eine *Zeichnung aus der Erinnerung* (28) verrät, dass es sich hier um die Stube in Brixen im Thale handelt, wo der Künstler seine Kindheit verbracht hat, womit er hier an den Beginn seiner privaten Biografie zurückgeht.

Die im *Resümee* eingesetzten Medien und Alter Egos bilden die Grundlage für Caramelles künstlerisch imaginäres imaginatives Universum, das ihm in der Zukunft schier endlos viele Türen zu unbekanntem Räumen, Figuren und Geschichten eröffnet, voll unverständlicher, aber berückender Kürzel und Chiffren, Schnörkel, Spiralen und Labyrinth. *Resümee* ermöglicht aber auch die Selbstreflexion und den Wechsel der Perspektiven, Medien und Formate, mit denen Caramelle als virtuoser Konstrukteur komplexer Verschränkungen von Bild, Text und Raum unsere Wahrnehmung der Realität immer wieder neu herausfordert.

## Impressum

**mumok**  
Museum moderner Kunst  
Stiftung Ludwig Wien

MuseumsQuartier  
Museumsplatz 1  
A-1070 Wien  
www.mumok.at

Generaldirektorin: Karola Kraus  
Wirtschaftliche Geschäftsführerin:  
Cornelia Lamprechter

## Ausstellung

**Ernst Caramelle.**  
Ein Résumé

**30. November 2018 – 29. April 2019**

Kuratorin: Sabine Folie  
Ausstellungsorganisation: Claudia Dohr  
Restauratorische Betreuung:  
Christina Hierl, Karin Steiner  
Ausstellungsdesign: Ernst Caramelle,  
Sabine Folie  
Ausstellungsaufbau: Tina Fabijanic,  
Wolfgang Moser, Gregor Neuwirth,  
Andreas Petz, museum standards  
Presse: Marie-Claire Gagnon,  
Katja Kulidzhanova, Katharina  
Murschetz, Barbara Wagner  
Marketing: Maria Fillafer,  
Magdalena Höbarth, Anna Lischka  
Sponsoring, Fundraising und  
Veranstaltungen: Pia Draskovitz,  
Valerian Moucka, Katharina Radmacher,  
Cornelia Stellwag-Carion, Lovis Zimmer  
Kunstvermittlung: Julia Draxler, Stefanie  
Fischer, Astrid Frieser, Stefanie Gersch,  
Beate Hartmann, Maria Huber, Ivan  
Jurica, Elisabeth Leitner, Claudia  
Lomoschitz, Mikki Muhr, Stefan Müller,  
Patrick Puls, Christine Schelle,  
Wolfgang Schneider, Jörg Wolfert

## Begleitheft

Herausgegeben von Jörg Wolfert  
Text: Jörg Wolfert  
Lektorat: Eva Kühn  
Grafische Gestaltung: Olaf Osten  
Umschlag: Ernst Caramelle, *Untitled*,  
1980 © Archiv Ernst Caramelle

© mumok 2018