

HALLESCHER KUNSTPREIS 2025

**Laudatio auf Dagmar Varady
von Cornelia Blume**

Seit mehr als 25 Jahren kenne ich Dagmar Varady und habe Berührung mit ihren Werken. Immer wieder habe ich erlebt, dass sie mit neuen Arbeiten überraschende Wendungen genommen hat. Sie arbeitet in einer großen Spannweite zwischen digitalen und analogen und tradierten künstlerischen und handwerklichen Techniken, mit Affinität zu textilen oder textilähnlichen Materialien, die mit ihrer Beweglichkeit, ihrem Verhalten, mit ihrer Haptik und Textur ihren Intentionen entgegenkommen und Anreize bieten.

Dagmar Varady hat sich schon zu Beginn ihrer inzwischen 31 Jahre währenden künstlerischen Tätigkeit vor allem fotografischer und digitaler Bilder und Möglichkeiten als Ausgangspunkt und zur Entwicklung und Herstellung ihrer Werke bedient. Das Zeichnen, das in der Kunstgeschichte als Entwurfs- und Entwicklungsmedium ebenso wie als selbständige Kunstform gilt, begleitete sie ebenfalls als eine Möglichkeit, ungebunden und intuitiv zu agieren.

Wenn ich hier den Begriff „Bild“ verwende, so geschieht das in dem erweiterten Sinn von Bildwerk, von einer Form visuellen Ausdrucks bis hin zu Filmen oder Texten in ihrer grafischen und sprachbildlichen Erscheinung.

Der Versuch, Dagmar Varadys Werk zu überschauen und seiner Eigenart auf die Spur zu kommen, macht sichtbar, dass ihre Arbeiten auf Reize und Momente reagieren, die aus verschiedenen Kontexten zu ihr dringen, aus vorgefundenen Bildern, aus dem Verhalten von Material, aus Sprache und Text. Das bedeutet auch, dass sie die Künstlichkeit von Bildern nicht der Mimesis, der Affirmation an eine außerbildliche Realität unterwirft, sondern die Reize, die sie aus vorausgehenden Bildern und Medien empfangen und die sie intendieren, bleiben ihnen inhärent. Dagmar Varadys Arbeit erforscht das Entstehen, die Konstitution und die Wahrnehmung von Bildern, sie seziiert sie in ihrer zwischen Abbildung der Realität und Medium für das Mythische changierenden Codifizierung. Sie erzeugt Bilder von Bildern, Bilder, die sie selbst aufgenommen hat, Bilder aus Medien, in der Kunstgeschichte etablierten Bildern, die sie aus ihren Kontexten löst, die für ihre Wirkung signifikanten Elemente und Details untersucht, manchmal separiert, sie fragmentiert oder anders bearbeitet. Die Möglichkeiten der digitalen Bildbearbeitung und den Transfer zwischen digitaler und handgemachter Bilderzeugung – et vice versa – benutzt sie oft als leise Bildstörung, mit der sie die Wahrnehmung des Betrachters, sein imaginatives Denken herausfordert. Die Künstlerin führt Blick und Denken in die Anschauung, in ein Laboratorium des Sehens, sie löst Bilder aus der Fixierung und schickt sie aus dem So-und-nicht-anders auf die hohe See eines ungezähmten Sehens, wobei sich ein Fluidum zwischen Äußerem und Inneren, zwischen Realität und Fiktion eröffnet.



Doppelporträt, Studie I, 2003, Diasec-Face-Sandwich

Vier Frauen mit Tuch und Wind, Ausschnitt, 2025, Bronze

Dass mit dieser Art Erweiterung nicht etwa eine in digitale Techniken oder durch KI ausgeweitete Bildgenerierung gemeint ist, sei hier – vielleicht überflüssigerweise – angemerkt. Wenn auch interessiert an deren Möglichkeiten – ihre sachlich-logische, wissensdurstige Seite – gilt andererseits Dagmar Varadys Aufmerksamkeit der bildlichen Metaphysik, etwa der manieristischen Malerei mit ihrer dem Metaphysischen zugewandten, gesteigerten Exzentrizität, die in einer Zeit tiefreichender Umbrüche und Krisen entstand, der psychischen Intensität und Tiefe der französischen Künstlerin Louise Bourgeois und der deutschen Frühromantik, in der die blaue Blume als Symbol der Grenzenlosigkeit, der Sehnsucht nach der Einheit von Geist und Natur erblühte und der Weg zur Erkenntnis des Universums zugleich in das eigene Innere zur Erkenntnis des Selbst führte, zu einer Chiffrenschrift, in der sich der Geist der Natur offenbart – ein Weg der Ahnungen und der Sehnsucht nach Erkenntnis über das Empirische hinaus, ein Erfahrungsweg.

So wandert denn auch Varadys Blick, schweift durch Geschichte und Gegenwart, wechselt zwischen Perspektiven rational-kausaler Welterkundung und Ansichten innerer Zustände – eine Sammlerin und Forscherin, lesend, Bilder sammelnd, die ihr begegnen, die sie reizen und die einen Prozess auslösen können, in dem sie von Schritt zu Schritt das weitere Geschehen entscheidet. Bilder verschiedenen Ursprungs werden miteinander gekreuzt, werden zwischen Medien und Techniken transferiert. Zumeist geht aus diesem Prozess nicht nur eines, sondern eine Reihe von Werken hervor, die einander verwandt und dabei doch unterschiedlich sind. Die Künstlerin dagegen tritt als Autorin hinter das Bild zurück, sie entzieht sich weitgehend einer „Handschrift“, die den Autor als Subjekt im Werk erkennbar macht.

Die Gobelinweberei, ihrer Aufwändigkeit wegen zumeist repräsentativen Bildteppichen vorbehalten, hat eine lange Tradition. Man kennt sie schon aus dem alten Ägypten, die ältesten westeuropäischen Bildteppiche aus dem 12. Jh. befinden sich im Domschatz zu Halberstadt. In den 1990er Jahren nutzte Dagmar Varady diese Technik und transferiert in diesem Zusammenhang fotografische Schnappschüsse in gewebte Bilder.

1996 realisierte sie für den restaurierten, mit Stuckornamentik verzierten Weißen Saal im Renaissance-Schloss Wilhelmsburg in Schmalkalden als Auftragsarbeit zwei in Gobelinwebtechnik in der Mährischen Gobelinmanufaktur hergestellte Tapisserien mit den Maßen 312 x 950 cm (*Grasberg*) und 312 x 760 cm (*Wolfsberg*). Die Künstlerin war nur an die Größe der leeren Wände gebunden, es gab keine Vorgaben für Motive oder Webtechnik. Sie wählte als Motiv für beide Teppiche einen Blick in die Landschaft aus den jeweils

gegenüberliegenden Fenstern, von denen aus einmal der *Grasberg* und einmal der *Wolfsberg* zu sehen sind und verknüpfte so das gegenwärtige Landschaftsbild mit dem historisch gezeichneten Innenraum. Ihre aus den vielen Fotos mit unterschiedlichen Lichtstimmungen und von verschiedenen Positionen ausgewählten Landschaftsfotografien wurden in bearbeitete Farbkopien, weiter in Entwurfszeichnungen, von diesen auf die für das Weben notwendigen Kartons übertragen und schließlich in den Tapisserien in Gobelinweberei umgesetzt. Mit deren delikater Farbigkeit und dem beruhigenden Bildmotiv, das in der Tapisserie schon fast abstrakt erscheint, legte Dagmar Varady Spuren, die Geschichte und Gegenwart, mediale Bildbearbeitung mit einer traditionellen handwerklichen Umsetzung verknüpfen.

Mit dem *Roten Teppich* in derselben Webtechnik verabschiedete sie sich 1998 von der analogen Fotografie. Das abstrakte Bildmotiv ist die Übertragung eines zufällig belichteten Stückchens eines ihrer letzten analogen Farbfilme. Die Distanz zwischen einem zufällig belichteten Farbfilmrest und der nobilitierenden Tapisserie erscheint groß. In dem *Roten Teppich* gewinnt denn auch die zufällige Belichtung des kleinen Filmschnipsels eine bildhafte Wertigkeit mit feinsten Form- und Farbverläufen, die durch die einzelnen, in differenzierten Tönungen eingefärbten Fäden und ihre aufwendige Einarbeitung erzeugt wird, gewinnt eine Oberfläche, die durch das Überkreuzen der Fäden mit minimaler Bewegung das gesamte Motiv gleichmäßig rastert und strukturiert, gewinnt eine warme Haptik aus der Stofflichkeit des textilen Materials (Wolle und Seide). Diese Art von Transfer oder – wenn man so will – der Umwandlung eines unspektakulären Zufallsbildes, das nicht einmal absichtsvoll entstand, in eine stoffliche Substanz ist hier wie auch in späteren Werken wesentlich mitverantwortlich für den Charakter, den Varadys Werke gewinnen.

Nach verschiedenen Werkgruppen, in denen die Künstlerin Bilder und Videos digital bearbeitete, entstand schließlich eine Werkgruppe, deren Bilder vollständig digital generiert wurden und deren Bildästhetik deutlich von den damaligen Möglichkeiten, die inzwischen zwanzig Jahre zurück liegen, beeinflusst ist. In ihren Sujets und ihrer Bildästhetik von totaler Künstlichkeit, führen diese Bilder ihre Entstehung geradezu vor. Gemeinsam mit einem Spezialisten nach Varadys Vorstellungen generiert, denen die Technik noch nicht gänzlich zu entsprechen vermochte, zeigen sie mysteriöse Szenarien mit immer derselben, vielfältigen Figur in einem weißen Schutzanzug in technoid wirkenden, laborartigen Räumen mit Ausschnitten in eine weite, karge Landschaft, in Wolken- oder Sternenhimmel. Involviert in nicht einsehbarer Tätigkeit, bleibt offen, was geschieht; ebenso, ob es zu diesen Bildern überhaupt eine Erzählung gibt. Im Leuchtkasten wird ihre kalte Schärfe noch unwirklicher.

In dem Diorama *Katrina*, das aus einem größeren Bild mit mehreren derartigen Szenen herausgenommen ist, stürmt eine blaue Figur mit wehender Schleppe seitlich ins Bild, vorbei an einer Gruppe in weißen Overalls, die sich über einen tonnenartigen Behälter beugen; eine schwebt gar vor einem Ausblick in eine karge, weite Landschaft. Ist die blaue Gestalt eine Assunta, die bei ihrem Aufstieg in den Himmel falsch gelandet ist, ist es der Geist der Romantik, der sich in der Zeit verirrt hat, Walter Benjamins Engel der Geschichte, den der Wind vom Paradies her in die Zukunft treibt und der in die Trümmer der Vergangenheit blickt? Was hat die Figuren vom Boden gelöst und in die Höhe getrieben, vielleicht in die Schwerelosigkeit? Das Bild beantwortet diese Fragen nicht, jedenfalls nicht direkt. So wie seine räumlichen Dimensionen inkongruent sind, ist es das Geschehen ebenfalls. Nur der Titel „Katrina“ gibt einen Hinweis: dieser Name war auf der alphabetischen Liste der Weltorganisation der Meteorologie für den 4. Wirbelsturm des Jahres 2005 vorgesehen, und diesen Namen erhielt der Hurrikan, der die Golfküste und südöstliche Teile der USA verwüstete und als eine der größten Naturkatastrophen in ihrer Geschichte gilt. In der Zeitung entdeckte die Künstlerin ein Foto von einer in blaue Plastiksäcke gehüllten Reporterin, die im Gebiet des Hurrikans mit ihrem Mikrophon unterwegs war. Die dystopischen Züge dieser realen Situation machen vielleicht auch jeden weiteren Kommentar zu dem Diorama überflüssig.

Diese Werkgruppe ist in Dagmar Varadys Werk nicht nur ein radikaler Moment ausschließlich digitaler Bildgebung, sondern daraus ging auch eine Gegenbewegung in ihrem künstlerischen Handeln hervor.

Mit einem großen, weißen Atelier schuf sie sich einen computerfreien Raum, wo sie sich radikal und minimalistisch auf den Umgang mit wenigen ausgewählten Materialien beschränkte: eine intensiv blaue Farbe von bestimmter Konsistenz, flexibles Trägermaterial (Papierbahnen und Folien). Dort begann sie von Neuem zu experimentieren, konzentriert nur auf den Prozess ihres Handelns, ohne die Absicht, zu einem fixierten Endergebnis zu gelangen. Ihre Partner waren die Farbe und die Träger, mit denen sie zu interagieren begann, indem sie die Bahnen, wenn sie die Farbe darauf geschüttet hatte, bewegte, dabei geleitet von ihrer Gestimmtheit, vom Raum, seinen Ausmaßen, seinem Licht und von der Zeit, einer relativ kurzen Spanne, in der die Farbe fließend bleibt. Durch das Schütten in Gang gesetzt, breitet sich die Farbe in fließenden Formen aus, kann sich an ihrer Oberfläche als Reflex ihrer Bewegung erstarrend ein Relief abzeichnen. Mit ihrem intensiven Blau stehen diese Formen wie Bildchiffren auf ihrem Untergrund, Bilder, die Bildern vorausgehen und zu imaginieren vermögen. Leonardo da Vinci (1452–1519) empfahl den Malern, sich von Formen in zufälligen Fle-

cken (*macchie*) anregen zu lassen (ohne ihnen jedoch bildhaften Eigenwert zuzugestehen); der englische Maler und Kunsttheoretiker Jonathan Richardson (1667–1745) riet an, Bilder aus einer Entfernung zu betrachten, aus der sich ihre Komposition als Verteilung heller und dunkler Flecken darstellt. Von dort ausgehend, führte im 19. Jahrhundert der Weg zur Selbständigkeit ungegenständlicher Kunst, bis zu Tachismus und Informel im nächsten, dem 20. Jahrhundert.

Für Dagmar Varady wurde dieses blaue Fließen auf den weißen Untergründen, dessen Formen sich sowohl dem Verhalten ihrer Materialien als auch dem Bewegen des Farbtägers verdanken, zu einem neuen Ansatz für ihre weitere künstlerische Arbeit, der Prozess im Atelier zu einem der Selbstwahrnehmung, in dem sie ihrer inneren Verfasstheit nachspürt und sich in ihren Bewegungen davon leiten lässt. Aus diesem Handeln an einem Rückzugsort, wo sich nach und nach die Ergebnisse des Prozesses ausbreiten, begegnen, überlagern, wo sie von der Künstlerin positioniert, fragmentiert, kombiniert werden, gehen Werke hervor, die sich einer narrativen Lesbarkeit und inhaltlichen Deutung, einer festen Werkstruktur und fixierten Ordnung entziehen. In diesen Arbeiten schlägt sich bewusst das Misstrauen und eine Distanznahme der Künstlerin zur Wiederholung praktizierter Werkformen und Verfahren nieder. Diese Werke bleiben offen, finden zu veränderbaren Zusammenstellungen, abhängig von der räumlichen und kontextuellen Situation, in der sie auftreten. Sie bewahren ihre Flüchtigkeit, Zeugnisse eines Findungs- und Erfahrungsweges, der ganz dem Werden gewidmet ist. In dem alles so sein kann, und auch anders, eine Haltung, die zu Werkformen führt, denen der Charakter des Fluiden und Transformativen erhalten bleibt. Mit ihnen kehrt Dagmar Varady neben der weiteren Anwendung digitaler Techniken auch zur Stofflichkeit zurück, zu den Eigenheiten von Papierbahnen und textilen Materialien, deren Eigenschaften und Eigenbewegungen korrespondiert mit den Resultaten ihrer Aktionen und deren Umsetzung in fotografische Bilder, die gedruckt auf textilen Untergründen erscheinen können.

Die jüngste Werkgruppe, eine Serie von vier in Bronze gegossenen Köpfen, steht ebenso in Berührung mit diesen Werken wie sie auch in Verbindung mit früheren Werkserien gesehen werden kann, die das Thema „Porträt“ in einem weiteren Sinn erforschen. In einem weiteren Sinn deshalb, weil es Varady dabei nicht um die abbildhafte Darstellung einer bestimmten Person geht, sondern vielmehr darum, was im Bild eines Gesichts signifikant wahrgenommen wird.

In der Serie *Golden Faces* (2005/06) werden Porträts bekannter Personen in einer einheitlichen Position auf dem Blatt angeordnet. Vorlagen aus unterschiedlichen Medien

waren das Ausgangsmaterial. Dagmar Varady übertrug mit einem goldenen Gelstift die Gesichter auf Transparentpapier. „Für mich stellte sich die Frage, woran man das Genie, den Star, das Besondere dieser Personen erkennen kann – welche Methode geeignet sein könnte, das „Vorbild“ visuell nachahmend zu identifizieren oder von anderen zu unterscheiden.“ Zwischen den „Stars“ erscheinen auch Gesichter aus ihrem persönlichen Umfeld, die in der gleichen Weise wie die „Berühmtheiten“ gezeichnet sind.

Als Zeichen ihrer Vergöttlichung wurden die verstorbenen Pharaonen im alten Ägypten mit goldenen Masken bedeckt; auch aus anderen antiken Kulturen kennen wir derartige Masken aus Gold. Selbst das Gold des Gelstiftes, das mit echtem Gold allenfalls die Farbe gemein hat, reicht aus, um die mythische Qualität des Goldes zu evozieren, in dem, wie die alten Ägypter glaubten, das Licht und die Kraft des Sonnengottes Aton-Re gespeichert ist, der mit seinem Licht den Menschen Leben schenkt.

Bei dem Transfer der Porträts in die Zeichnungen auf Transparent werden die Gesichter diaphan, die in ihrer Vorlage, dem Medienbild, beabsichtigte Präsentation eines besonderen Menschen tritt zurück. Die Bilder der Berühmtheiten werden aus dem Zustand des Herzeigens herausgerückt, die goldenen Zeichnungen lassen zwar noch die Personen erkennen, werden aber, durch die Reihung einmal mehr typologisiert, ikonologisch ihrer Mythologisierung angenähert wie etwa in Heiligenbildern oder Ikonen. Die Goldfarbe verleiht der ausgedünnten, offenen Bildsubstanz etwas Unwirkliches, Abstrahiertes, das den Abbildern der konkreten Personen ihre Realität entzieht.

Künstler waren sich seit dem Altertum der Bedeutung des Blickens und der Augen in einem Gesicht bewusst. Dem Blick und dem Blicken ordnen wir Gemütszustände zu, die eine reiche Bandbreite von Emotionen und Dynamiken beschreiben. Ausdrucksstark gibt die Sprache schon die Richtung des Blickens wieder: erblicken (eine visuelle Inbesitznahme), anblicken, hinblicken, einblicken, ausblicken, wegblicken, durchblicken. Sie verleiht ihm Beweglichkeit: den Blick werfen, senden, tauschen, auffangen, ihn zu- und abwenden – und in den Eigenschaften, die dem Blick zugeordnet werden, haben sich sprachlich reiche Differenzierungen herausgebildet: vom erloschenen, schweifenden, zärtlichen, strahlenden, erwartungsvollen, schiefen, schnellen, harten bis hin zum bösen Blick und darüber hinaus.

Die Wissenschaft bestätigt, dass das schnelle (mit einem Blick) Erfassen eines Gesichts und einer Umgebung anthropologisch wichtig war, bestätigt auch, dass beim Menschen die Verengung oder Weitung der Pupillen Gefühlszuständen folgt, die sich einem Gegenüber in den

Augen zeigen. Die Mystikerin Hildegard von Bingen hat das schon vor tausend Jahren so formuliert: „Die Augen sind die Fenster der Seele“ und Goethe, der sich mit dem Sehen auch wissenschaftlich beschäftigte, schrieb in einem Aufsatz (1819 über Purkinjes »Sehen in subjektiver Hinsicht«): „...In ihm (dem Auge, d.A.) spiegelt sich von außen die Welt, von innen der Mensch. Die Totalität des Innern und Äußern wird durchs Auge vollendet.«

So wie in der Realität der Blickkontakt eine unmittelbare, emotional grundierte Beziehung ist, wurde der Bildung der Augen beim Imago einer Person oder eines Gottes Aufmerksamkeit gewidmet, selbst dann, wenn das Bild normale Menschen gar nicht zu Gesicht bekamen. Mit dem Sonnenaugen wandten sich – so der Mythos in verschiedenen alten Kulturen – die Götter den Irdischen zu; das Auge Gottes, ein Augapfel in einem von Strahlen umgebenen Dreieck, steht in der jüdischen und christlichen Ikonologie für Gottes Allgegenwart. Bereits in antiken Skulpturen und Plastiken wurde den Augen durch eingelegtes Material und Bemalung ein Blick verliehen. Wie ein Blick gemalt, gezeichnet oder in der Bildhauerei erzeugt wird, gehört zu den großen Herausforderungen und Eigenheiten eines Künstlers. Blickführung und Blickkontakte eines Figurenensembles innerhalb eines Bildes tragen entscheidend zu seiner Dramatik, zu seinem psychologischen Ausdruck und damit zu seiner Wirkung bei.

Tatsächlich verleiht der Blick den Gesichtern in Bildern Präsenz. Richtet er sich gar nach außen, so wird ihn der Betrachter umso mehr als Gegenüber, als Antwort auf sein eigenes Blicken wahrnehmen.

In *Porträtstudien* (2004) nach Gemälden von Jacopo da Pontormo (1494–1557, Schüler u. a. von Michelangelo) und nach eigenen Fotografien von Personen aus ihrem Umfeld untersucht Dagmar Varady diese wesentlichen Bildelemente, den Blick und die Augen, für die Wirkung und Wahrnehmung eines Porträts bzw. eines Gesichts. Alle in der gleichen Weise komponiert, zeigen die Studien relativ gleichartige Anschnitte von Gesichtern ganz im Vordergrund eines dunklen, undefinierten Bildraumes. Während in der Porträtstudie nach einer jungen Frau Augen und Blick klar sind, werden die Gesichter nach den Porträtgemälden von Pontormo so bearbeitet, dass sie verschwimmen. Es gelingt dem begehrenden Blick des Betrachters nicht, sie scharf zu stellen, sie entziehen sich ihm, obwohl sie doch, wie die Bildkomposition suggeriert, aus größter Nähe gesehen sind. Blick und Wahrnehmung von außen werden irritiert, dem Begehren, das Bildnis des Individuellen und seine Einzelheiten zu erkennen, werden diese Porträts verweigert. Doch der Betrachter hat die Chance, sich seines Sehens, seines Begehrens bewusst zu werden. Aus den verschwommenen Augen der *Porträtstudien* dagegen

dringt der Blick wie durch einen Schleier zu ihm – als ob das Verhältnis von Betrachtetem und Betrachtendem umgekehrt oder in Frage gestellt sei.

Auch wenn zwischen der jüngst entstandenen Serie von *Vier Frauen mit Tuch und Wind* und den *Porträtstudien* rund zwanzig Jahre liegen und es sich bei den Köpfen um dreidimensionale Bildwerke in dem traditionellen Material Bronze handelt, stehen sie den *Porträtstudien* nicht nur thematisch, sondern auch im Ausdruck nahe – auch wenn ihnen der Blick gänzlich fehlt.

Die Anatomie dieser Köpfe ist verschleiert, anstelle des Gesichts erscheinen sanfte Wölbungen, die unser Wissen um die Beschaffenheit eines Kopfes als verborgenes Gesicht liest. Ebenso verhüllt zeigt sich der Schädel, von dem nach hinten fließende Formen wegschweben. Kein Blick antwortet aus den Köpfen dem des Betrachters. Tatsächlich können Bildwerke ja nicht blicken, aber wir sind an Bilder gewöhnt, die einen Blick künstlerisch ausdrucksvoll simulieren und damit beim Betrachter eine emotionale Reaktion auslösen. Das Verbergen eines Blickes dagegen ist distanzierend. Die *Vier Frauen mit Tuch und Wind* entziehen sich als Mimesis des Teils des Menschen, in dem die Sinnesorgane und das Gehirn lokalisiert sind, wo also die Informationen unserer Sinnesorgane in körperlich-geistige Zustände und Reaktionen umgewandelt werden. Für dieses Sich-Entziehen als Abbild eines Menschen finde ich eine Parallele wiederum in der antiken Kunst: in Griechenland wurden Verstorbene auf Grabstelen dargestellt, wie sie sich einen Schleier oder ein Tuch vor ihr Gesicht ziehen. Im jüdischen Ritus wurde der Verstorbene in Tücher gewickelt ins Grab gelegt – das Neue Testament berichtet, dass die Frauen, die Jesus am Morgen nach seinem Tod salben wollten, in seinem Grab nur noch die leeren Binden vorfanden. Der Topos des Verhüllens ist also mit einer Bedeutung aufgeladen, die dem Sich-Entziehen in einen anderen, einen nicht mehr unserer Erkenntnis zugänglichen Zustand ein Bild gibt.

Formal wird bei den *Vier Frauen mit Tuch und Wind* dieser Eindruck des Sich-Entziehens zusätzlich zu dem verhüllten Gesicht durch die nach hinten wie von einem Gegenwind bewegten Tuchzipfel verstärkt, der den Kopf von unserem Blick wegzutreiben scheint. Dieser Formgebung entsprechen die Möglichkeiten des 3D-Druckes kongenial, den Dagmar Varady zur Herstellung des Gussmodells verwendet hat. Hier kommt die digitale Technik der Übertragung aus einem Foto in eine dreidimensionale Form, mit der sich nur schwerlich Höhlungen und kompliziertere Tiefen oder gratige, scharfe Umbrüche herstellen lassen, den plastisch in sanften wellenartigen Bewegungen verlaufenden Formen entgegen. Natürlich ergibt sich eine Form nicht von selbst aus einer wie auch immer gearteten

Technik, sie unterliegt letztlich dem Willen der Künstlerin, die auch in dieser Technik die Formfindung in ihrem Sinn gesteuert hat. Die letzte Übertragung der Form in Bronze erfolgte durch den Guss auf traditionelle Weise und transferierte die digital erzeugten Werkstufen nicht nur in den Bereich haptischer Substantialität zurück, sondern auch in eine Ausführung, die sich in die Traditionen und Konnotationen dieser Jahrhunderte alten Technik der Bildhauerei stellt – ein ähnlicher Transfer, aus dem auch die Tapisserien hervorgegangen sind.

Und wie das Webverfahren der Tapisserien in ihre Bildgebung hineinwirkte, sind in den Köpfen die Spuren des Gussprozesses erhalten. Von Hand, z. T. von der Künstlerin selbst, verschieden poliert, sind alle vier Köpfe in ihrer Gleichheit unterschiedlich. Tatsächlich ist es üblich, von einem Gussmodell mehrere Güsse herzustellen; es kann auch ein anderes giessbares Material verwendet, die Oberfläche der Güsse zudem unterschiedlich bearbeitet werden. Sie kann insgesamt oder partiell geglättet, rau und mit Rückständen der Gussform belassen, ziseliert und poliert werden. Die Patina kann sehr unterschiedlich ausfallen – jede Gießerei hat ihre eigene Rezeptur – unterschiedliche Materialien können einem Guss einen anderen Charakter verleihen. Es ist erstaunlich, wie verschieden Güsse vom selben Modell durch verschiedenartiges Material und die letzte Bearbeitung wirken können. So ergeht es auch den vier Köpfen, ohne dass ihre Verwandtschaft zerstört würde.

Grundsätzlich hat Dagmar Varady an allen Güssen raue Stellen, Reste von Gussmehl oder Lunger, Hohlstellen, die beim Abkühlen entstehen, wenn sich das Material zusammenzieht, stehen gelassen, die normalerweise bei der Nachbearbeitung in der Gießerei entfernt und geglättet würden. Der auffälligste Unterschied zwischen den vier Köpfen ist die Polierung, die aus den patinierten Plastiken hell aufscheinende Stellen hervorholt. Während der goldene Schimmer die *Golden Faces* vereinheitlicht, werden die Bronzen dadurch verschieden.

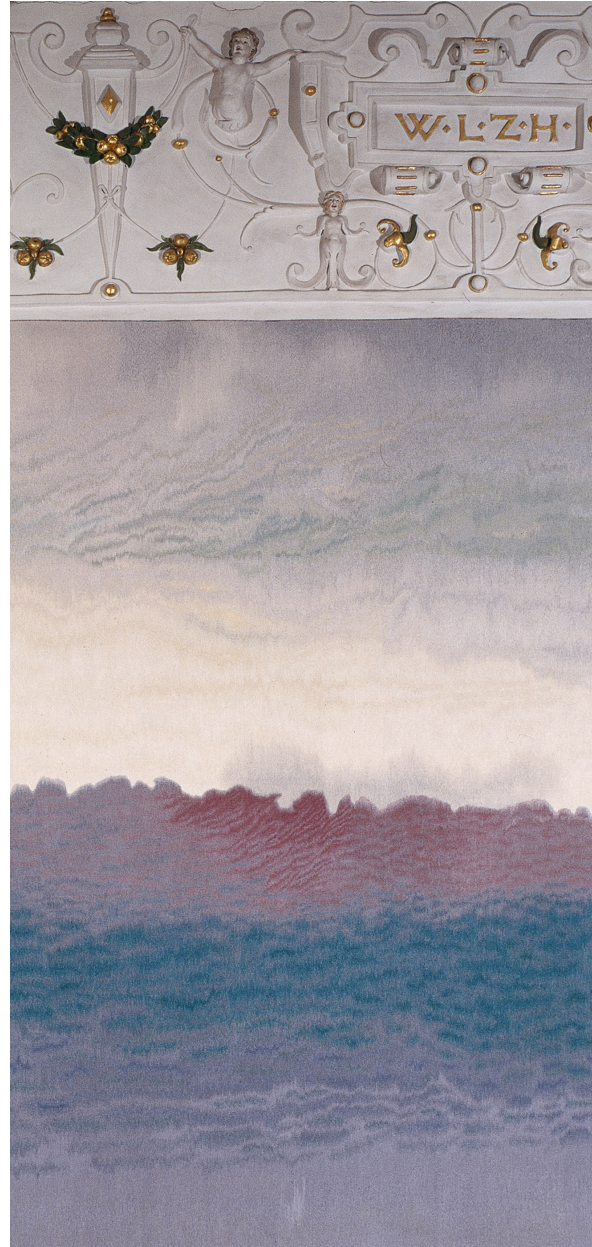
So entsteht zwischen ihnen ein seltsames Changieren, wie die Wiederholung einer Tonfolge mit leisen Veränderungen – etwa wie man sie aus der Minimal Music eines Phil Glass oder Steve Reich kennt. Dagmar Varady unterläuft mit der Vervielfältigung das Pathos, das ein einzelner Kopf auszulösen imstande wäre und eröffnet dem Gleichen verschiedenartige Erscheinungs- und Wahrnehmungsmöglichkeiten. Mit den materiellen Spuren, die sie aus ihrem Entstehungsprozess mitbringen, mit dem Verbergen dessen, was das Gesicht sein könnte, entziehen sich die vier Köpfe dem Blick als Gegenüber, eröffnen aber der Anschauung Ausblicke bis in fiktionale Dimensionen.

In der Kunst geschieht es, dass ein aus einem materiell und technisch basierten Prozess hervorgehendes Bild geistig und ästhetisch so aufgeladen wird, dass es über sich hinausweist. Die Kunst hat Potenzen, den Blick nicht nur auf ein Ziel zu fixieren, sondern ihm einen Horizont, nicht nur eine, sondern verschiedenartige Perspektiven zu eröffnen, das Naheliegende mit dem Fernen, die Realität mit der Phantasie, der Fiktion zu verbinden. „In der Fiktion ist der meiste Platz für die Realität.“ (Hape Kerkeling in seiner Rede anlässlich der Verleihung des Ehrenpreises des Bayerischen Buchpreises, FAZ vom 30. Oktober 2025).

Ich beglückwünsche die Stadt Halle zu ihrem Kunstpreis und zu ihrer Wahl von Dagmar Varady, nicht um sich damit zu schmücken, sondern weil sie der Kunst und der Künstlerin Wertschätzung zollt und einen Platz in ihrem öffentlichen Leben einräumt.

Dagmar Varady (*1961), aufgewachsen in Erfurt, lebt und arbeitet in Halle (Saale) und Leipzig. Nach ihrem Studium an der Burg Giebichenstein – Hochschule für Kunst und Design Halle übte sie seit 1989 Lehrtätigkeiten an verschiedenen deutschen Kunsthochschulen aus. Sie erhielt verschiedene Stipendien und 2002 den HAP-Grieshaber-Preis der VG-Bild-Kunst Bonn. Werke befinden sich in öffentlichen und privaten Sammlungen, u.a. im Kunstmuseum Moritzburg alle (Saale), im Metropolitan Museum of Art, im British Museum in London, in der Neuen Sammlung in München.

Cornelia Blume (*1955) studierte an der FSU Jena Klassische Archäologie und Kunstgeschichte. Von 1980 bis 2021 war sie Kustodin für Plastik am Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale). Sie initiierte und kuratierte zahlreiche Ausstellungen zur zeitgenössischen Kunst und zur Kunst der klassischen Moderne. Heute lebt sie in Ribnitz-Damgarten.



Grasberg, Detail, 1995, feine Gobelintechnik

DAGMAR VARADY

8.11. – 14.12.2025

**Ausstellung im Literaturhaus Halle
im Kunstforum der Saalesparkasse
Bernburger Straße 8, 06108 Halle (Saale)**
geöffnet jeweils Sa/So von 13–17 Uhr,
an allen Veranstaltungstagen des LHH ab 18 Uhr
sowie auf Anfrage unter kontakt@literaturhaus-halle.de

Midissage am 16.11.2025, 11 Uhr: Matinee zum Buch
PRISMA, Gespräch mit der Künstlerin und Alexander
Suckel, moderiert von Katrin Schumacher //
Finissage am 14.12.2025, 15 Uhr mit der Künstlerin

www.literaturhaus-halle.de
www.hallescher-kunstverein.de

Der Hallesche Kunstpreis wird seit 2008 für ein
bedeutendes künstlerisches Werk als erster Ehrenpreis
der Stadt Halle für bildende Kunst verliehen. Er wird vom
Halleschen Kunstverein ausgelobt, von der Stadt Halle
mitgetragen und von der Stiftung der Saalesparkasse
und privaten Sponsoren großzügig unterstützt.

Hallescher Kunstverein, 2025
© Text: Cornelia Blume, Bilder: Dagmar Varady
alle Rechte vorbehalten