

The Imagery of Sebastian Maas: Deliberate Ambiguity as a Catalyst for Unconscious Resonance

By Dietmar Peikert, physician and art collector

Sebastian Maas's artistic biography is as unusual as it is revealing: only after completing his studies in biology and neuroscience did he turn to painting, enrolling at the Academy of Fine Arts in Munich. His intense engagement with the formal worlds of nature, as well as with historical depictions of flora and fauna, merges in his work with a deep understanding of perceptual processes and the workings of the human brain. His training as a master student under Prof. Karin Kneffel provided the technical foundation for a representational, highly precise painterly practice that Maas now commands with virtuosity across different media.

This fusion of scientific reflection and painterly mastery forms the basis of a visual language that challenges the intellect as much as it seduces the eye. Maas manages to speak simultaneously to viewers steeped in art history and to those who respond primarily to the visual qualities of his work.

In his recent paintings, Maas repeatedly draws on art-historical quotations, which he playfully transforms and distorts. His references range from Dutch Golden Age painting (foremost Rubens with his opulent animal scenes) to artists such as Goya, von Stuck, Böcklin, or Redon, and to contemporary positions like David Hockney. The often Old Master-like painterly touch serves as a visual point of departure that Maas deliberately destabilizes: neo-expressive overpaintings, collage-like insertions of photographic elements, fragments of text, and comic-like figures disrupt the supposed unity of pictorial space.

The result is layered visual structures that oscillate between harmony and irritation. The viewer is invited not only into aesthetic perception but also challenged to actively reconstruct meaning. Ambiguity here becomes productive: it activates memory processes and evokes a sense of recognition that often unfolds only at an unconscious level. As early as 1925, the Viennese art historian and psychoanalyst Ernst Kris described this phenomenon as an interplay of conscious and unconscious perception:

"The ambiguity of the image triggers both a conscious and an unconscious process of recognition in viewers, who respond emotionally and empathetically to the life experiences and struggles they identify within it. Just as the artist creates a work of art, so does the viewer recreate it by responding to the ambiguity inherent in the artwork."^{*1}

Neuroaesthetics also supports this perspective: art activates sensory, emotional, and cognitive processes simultaneously. Perception is always also memory—every image evokes individual neural patterns. Maas employs this knowledge subtly, using visual “triggers” that operate beneath the threshold of awareness and stimulate associative responses.

In his most recent works, a noticeable shift becomes apparent: art-historical references emerge less directly and appear increasingly fragmented or transformed. In *Gojo* (2026), for example, a centrally positioned figure appears whose head is rendered with Old Master precision and whose iconography recalls Baroque martyrdom scenes—yet here it is decontextualized and stripped of the tension between religious charge and worldly sensuality. The body, by contrast, remains fragmentary, sketch-like, and open. The pictorial space—an interior with a picture-within-a-picture arrangement—evokes a museum setting while simultaneously pointing to the viewer’s role as part of the scene. Transparent watercolor passages in the background contrast with impasto oil interventions in the foreground, allowing past and present to overlap in a complex visual structure. The impression arises of a subject in a museum—or of a martyr-like self-staging, a kind of “selfie” in the age of visual media. The entire composition leaves ample room for interpretation.

Similarly layered is *fountain of youth*, a hybrid pictorial construction in which art-historical traditions, mythological motifs, and contemporary body images interweave. The flawlessly painted central figure appears intentionally exaggerated and ironic, recalling the gleaming surfaces of Nymphenburg porcelain or Rococo depictions such as those that found their way into the background of Watteau’s paintings. This modern rendering of the historically familiar Fountain of Youth motif gains new relevance within today’s debates on longevity—where ideals of beauty and immortality have taken on renewed urgency.

In works such as *Besties* or *Meerjungmann* (Mermaid Man), Maas heightens the tension between divergent visual languages: historically coded, academic animal painting encounters naïve, pop-culturally ironized figures; impressionistic landscapes collide with comic-like elements. These intentional ruptures create a productive irritation that undercuts habitual ways of seeing. Maas achieves a kind of anti-aesthetic, challenging the viewer’s expectations.

Picknick draws on the picnic scenes of French Impressionism. The blouse worn by the depicted woman seems lifted directly from Claude Monet’s *Déjeuner sur l’herbe*. Here, too, Maas introduces a fracture: the watercolor technique applied is associated more with modernism or with the symbolism of Odilon Redon.

Works like *Butterflies* and *Landscapes* likewise demonstrate Maas's ability either to deploy historical references with precision or to dissolve them entirely in favor of an autonomous contemporary visual language—whether aligned with modernism or photorealism. Idyllic nature scenes are confronted with foreign, sometimes threatening elements (concrete walls, toxic pink clouds, pest-infested leaves), thereby forfeiting their supposed innocence.

In this way, Sebastian Maas develops a form of painting that resists any singular reading. His works are not closed statements but open systems, continuously reconstituted through the act of viewing.

It is precisely this openness that constitutes their particular strength: they challenge not only our way of seeing but also our remembering, our associations, and our emotions. Maas's painting becomes an experiential space in which individual perception and collective visual memory meet. Ultimately, the viewer is not left standing as a detached observer, but becomes part of the pictorial event itself. In the deliberate ambiguity of his works unfolds a quiet yet enduring effect—a resonance that extends beyond the visible and anchors itself deep within.

¹ Quoted in Kandel, Eric. *The Age of Insight*. Munich, 2014, p. 232.

Die Bildwelten von Sebastian Maas: Bewusste Mehrdeutigkeit als Auslöser unbewusster Resonanz

Von Dietmar Peikert, Arzt und Kunstsammler

Die künstlerische Biografie von Sebastian Maas ist ebenso ungewöhnlich wie aufschlussreich: Erst nach einem Studium der Biologie und Neurowissenschaften wandte er sich der Malerei zu und nahm sein Studium an der Akademie der Bildenden Künste in München auf. Die intensive Auseinandersetzung mit den Formenwelten der Natur sowie mit historischen Darstellungen von Flora und Fauna verbindet sich in seinem Werk mit einem tiefen Verständnis für Wahrnehmungsprozesse und die Funktionsweise des menschlichen Gehirns. Die Ausbildung als Meisterschüler bei Prof. Karin Kneffel legte dabei die handwerkliche Grundlage für eine gegenständliche, technisch hochpräzise Malerei, die Maas in unterschiedlichen Medien virtuos beherrscht.

Diese Verbindung von wissenschaftlicher Reflexion und malerischer Meisterschaft bildet das Fundament einer Bildsprache, die gleichermaßen intellektuell herausfordert und ästhetisch verführt. Maas gelingt es, kunsthistorisch gebildete Betrachter ebenso anzusprechen wie ein Publikum, das sich primär von der visuellen Qualität seiner Werke leiten lässt.

In seinen Arbeiten der vergangenen Jahre bediente sich Maas wiederholt kunsthistorischer Zitate, die er spielerisch transformiert und verfremdet. Bezüge reichen von der niederländischen Malerei des Goldenen Zeitalters (allen voran Rubens mit seinen opulenten Tiergemälden) über Künstler wie Goya, von Stuck, Böcklin oder Redon bis hin zu zeitgenössischen Positionen wie David Hockney. Der oft altmeisterlich anmutende Duktus dient dabei als visuelle Ausgangsbasis, die Maas bewusst destabilisiert: Neoexpressive Übermalungen, collageartige Einschübe fotografischer Elemente, Schriftfragmente sowie comicartige Figuren durchbrechen die vermeintliche Einheit des Bildraums.

So entstehen vielschichtige Bildgefüge, die zwischen Harmonie und Irritation oszillieren. Der Betrachter wird nicht nur zur ästhetischen Wahrnehmung eingeladen, sondern zugleich herausgefordert, Bedeutung aktiv zu rekonstruieren. Die Mehrdeutigkeit fungiert dabei als produktives Moment: Sie aktiviert Erinnerungsprozesse und evoziert ein Gefühl der Wiedererkennung, das sich oft erst im Unbewussten entfaltet. Bereits 1925 beschrieb der Wiener Kunsthistoriker und Psychoanalytiker Ernst Kris dieses Phänomen als ein Zusammenspiel bewusster und unbewusster Wahrnehmung: „Die Mehrdeutigkeit des Bildes löse sowohl einen bewussten als auch einen unbewussten Prozess des Wieder-

erkennens in den Betrachtern aus, die emotional und empathisch auf die in dem Bild erkannten eigenen Lebenserfahrungen und -kämpfe reagierten. Genau wie der Künstler ein Kunstwerk scha`e, so erschä`e der Betrachter es erneut, indem er auf die dem Kunstwerk innewohnende Mehrdeutigkeit reagiere.“ 1

Auch der Wissenschaftszweig der Neuroästhetik bestätigt diese Perspektive: Kunst aktiviert sensorische, emotionale und kognitive Prozesse zugleich. Wahrnehmung ist stets auch Erinnerung – jedes Bild ruft individuelle neuronale Muster hervor. Maas nutzt dieses Wissen subtil, indem er gezielt visuelle „Trigger“ einsetzt, die auf unterschwelliger Ebene wirken und Assoziationen hervorrufen.

In den neuesten Arbeiten zeigt sich eine deutliche Verschiebung: Die kunsthistorischen Referenzen treten weniger direkt hervor und werden zunehmend fragmentiert oder transformiert. Im Werk Gojo (2026) etwa erscheint eine zentral positionierte Figur, deren Kopf in altmeisterlicher Präzision ausgeführt ist und ikonografisch an barocke Märtyrerdarstellungen erinnert, jedoch entkontextualisiert und ohne deren Ambivalenz zwischen religiöser Aufladung und weltlicher Sinnlichkeit. Der Körper hingegen bleibt fragmentarisch, skizzenhaft und offen. Der Bildraum – ein Interieur mit Bild-im-Bild-Konstellation – evoziert eine museale Situation und verweist zugleich auf die Rolle des Betrachters als Teil des Geschehens. Die transparenten Aquarelldarstellungen im Hintergrund stehen im Kontrast zu den pastosen Öl-Eingri`en im Vordergrund, womit sich Vergangenheit und Gegenwart in einem komplexen visuellen Gefüge überlagern. Es entsteht der Eindruck eines Subjektes im Museum oder auch einer märtyrerhaften Selbstinszenierung („Selfie“) im Zeitalter visueller Medien. Die gesamte Darstellung lässt dem Betrachter sehr viel Deutungsspielraum.

Ähnlich vielschichtig präsentiert sich fountain of youth, eine hybride Bildkonstruktion, in der kunsthistorische Traditionen, mythologische Motive und zeitgenössische Körperbilder ineinandergreifen. Die makellos gemalte zentrale Figur wirkt bewusst überh`ht und ironisiert und erinnert zugleich mit ihrer Oberfläche an Nymphenburger Porzellan oder Rokoko-Darstellungen, wie sie als Hintergrundfiguren bei den Bildern Watteaus Einzug gehalten hatten. Das Ideal von Schönheit und Unsterblichkeit, gewinnt mit dieser zeitgemäßen Darstellung des kunsthistorisch bekannten Jungbrunnen-Themas in der heutigen Longevity-Debatte eine neue Aktualität.

In Arbeiten wie Besties oder Meerjungmann steigert Maas die Spannung zwischen unterschiedlichen Bildsprachen: historisch besetzte, akademische Tierdarstellung trifft auf naive, popkulturell ironisierte Figuren; impressionistische Landschaften kollidieren mit comicartigen Elementen. Diese bewussten Brüche erzeugen eine produktive Irritation, die gängige Sehgewohnheiten unterläuft. Maas erzielt mit dieser Technik eine Art Anti-Ästhetik und fordert den Betrachter damit heraus.

„Picknick“ bedient sich der Sujets der Picknick-Bilder der französischen Impressionisten. Die Bluse der dargestellten Frau scheint aus Claude Monets Frühstück im Grünen entnommen worden zu sein. Auch hier gelingt es Sebastian Maas einen Bruch zu erzeugen: die Art der Malweise des Aquarells ist eher der Moderne oder auch dem Symbolismus von Odilon Redon zuzuordnen.

Auch Werke wie Butterflies und Landscapes zeigen Maas' Fähigkeit, historische Referenzen entweder gezielt einzusetzen oder vollständig zugunsten einer eigenständigen, zeitgenössischen Bildsprache der Moderne oder des Photorealismus aufzulösen. Idyllische Naturdarstellungen werden mit fremdartigen, teils bedrohlichen Elementen (Betonwände, giftige rosa Wolken oder schädlingsbesetzte Blätter) konfrontiert und verlieren so ihre vermeintliche Unschuld.

Sebastian Maas entwickelt auf diese Weise eine Malerei, die sich jeder eindeutigen Lesart entzieht. Seine Werke sind keine abgeschlossenen Bildaussagen, sondern offene Systeme, die sich im Akt der Betrachtung immer wieder neu formieren.

Gerade in dieser Offenheit liegt ihre besondere Qualität: Sie fordern nicht nur unser Sehen, sondern auch unser Erinnern, unser Assoziieren und unser Empfinden heraus. Maas' Malerei wird so zu einem Erfahrungsraum, in dem sich individuelle Wahrnehmung und kollektives Bildgedächtnis begegnen. Am Ende bleibt der Betrachter nicht als distanzierter Beobachter zurück, sondern wird selbst Teil des Bildgeschehens. In der bewussten Mehrdeutigkeit seiner Werke entfaltet sich eine stille, aber nachhaltige Wirkung – eine Resonanz, die über das Sichtbare hinausweist und sich tief im Inneren verankert.

¹ Zitiert in Kandel, Eric. Das Zeitalter der Erkenntnis, München 2014, s. 232