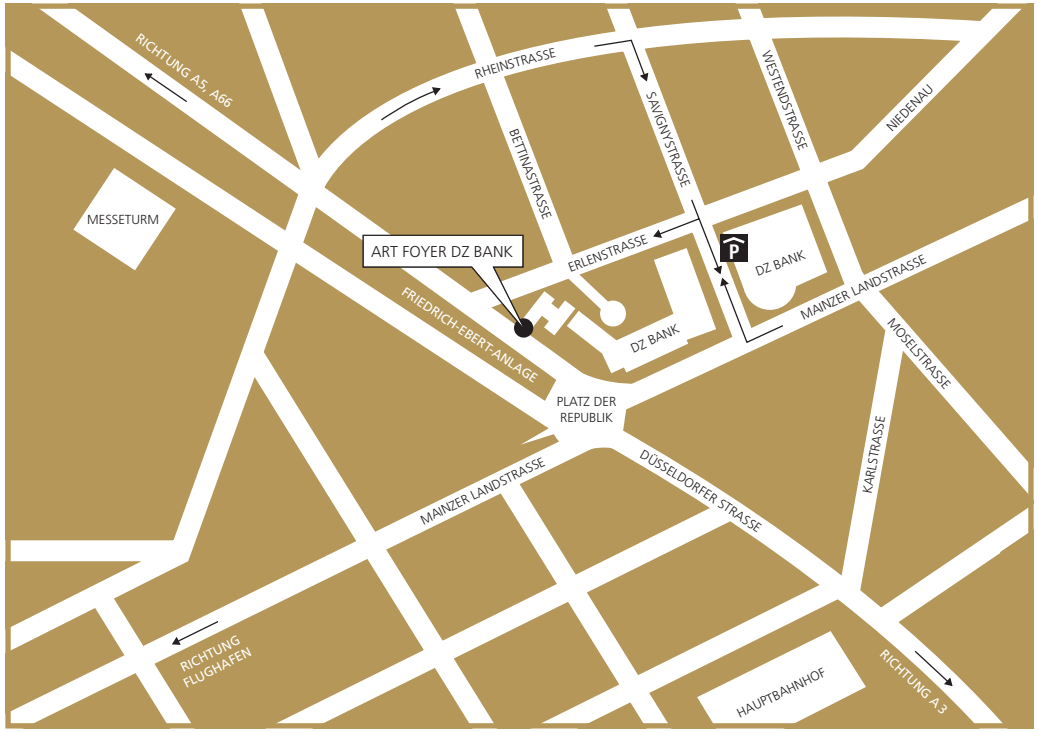
Genossenschaftliche FinanzGruppe
Volksbanken Raiffeisenbanken



DZ BANK Kunstsammlung
ART FOYER
Platz der Republik
60265 Frankfurt am Main

Eingang: Cityhaus I
Friedrich-Ebert-Anlage
Öffentliches Parkhaus
„Westend"

Öffnungszeiten:
Di. – Sa. 11.00 bis 19.00 Uhr
Kontakt: 069 7447-99144
kunst@dzbank.de
www.dzbank-kunstsammlung.de

Eintritt frei

Öffentliche Führungen:
Jeden letzten Freitag im Monat
um 17.30 Uhr.

Um Anmeldung wird gebeten.

DZ BANK

20 JAHRE DZ BANK [KUNSTSAMMLUNG]

KONZEPT
07.05.2013 – 17.08.2013

DZ BANK

Jürgen Klauke, Self-Performance, 1972 (Detail)

20 JAHRE KONZEPT SAMMLUNG

„ART IS NOT NECESSARILY A VISUAL EXPERIENCE."
(Douglas Huebler)

Zu einer Jubiläumsausstellung einer Kunstsammlung bietet es sich immer an, dem Publikum einen Rückblick durch all die Jahre der Sammlungsaktivität zu bieten, ein Querschnitt gewissermaßen durch den bunten Sammlungsleib. Die DZ BANK Kunstsammlung, die dieses Jahr ihr zwanzigjähriges Bestehen feiert, strebt mit dieser Ausstellung zur konzeptuellen Fotografie einen Rückblick und einen Querschnitt und – das Gegenteil zugleich an. Für 7000 Kunstwerke bietet das Art Foyer keinen Platz, nicht einmal für die bescheidene Repräsentanz von 1%.

Man entschied sich deshalb, das Konzept der DZ BANK Kunstsammlung, mithin das Konzept der Sammlung allgemein, in den Mittelpunkt zu rücken, und dies anhand einer Ausstellung konzeptueller Fotografie, was sich außerdem als eine gebührende Nachfolge der vorangegangenen Schau, die sich der abstrakten Fotografie widmete, erwies. So unbeachtet der abstrakte Zweig der Fotografie in den letzten Jahrzehnten geblieben war, so stiefmütterlich wurde auch die konzeptuelle Fotografie von internationalen Ausstellungshäusern behandelt. Dies zeigt, dass selbst dort, wo man behauptet, der Fotografie zu ihrer Anerkennung als eigenständiges Kunstgenre zu verhelfen, sie partiell noch immer als Behelfsmittel zur Dokumentation von Performances oder anderer künstlerischer Aktionen erachtet wird oder, wird sie mit Text kombiniert, in den Hintergrund rückt.

DER MYSTISCHE GRUND DER KONZEPTKUNST

Was man heute unter Konzeptkunst versteht, das hat, wie fast alles in der zeitgenössischen Kunst, seinen Anfang in den ersten 20 Jahren des letzten Jahrhunderts, der Blütezeit der europäischen Avantgarde, oder man könnte auch sagen, zur Renaissance der Renaissance. Doch langsam. In jener Zeit stechen drei Künstler heraus, die für unser Thema relevant sind: Marcel Duchamp, Francis Picabia und Man Ray. Mehr als anderen Zeitgenossen

war besonders ihnen an einer Re-Intellektualisierung der Künste gelegen oder, mit Duchamp gesprochen, daran, dass die Kunst wieder wie zu Zeiten Leonardo Da Vincis eine „cosa mentale“, eine Geistesangelegenheit, werde. Bereits in der Spätrenaissance, meint noch immer Duchamp, sei die Kunst mehr und mehr zu einer Angelegenheit der Retina, der Netzhaut, verkommen.

In den 1960er Jahren bildeten sich dann mehr oder weniger zeitgleich auf drei verschiedenen Kontinenten konzeptuelle Künstlerdynamiken heraus: in der Sowjetunion der Moskauer Konzeptualismus, in Großbritannien die Art & Language-Gruppe und in den USA die Conceptual Art. Alle drei zeichnen sich vor allem durch eine Gemeinsamkeit aus, die Einbettung sprachlicher Inhalte in Bilder. Doch während dies im Westen aus Kritikbestreben an Kunstinstitutionen und Kunstmarkt geschah, bedeutete es im Osten bereits, das staatliche Regime zu kritisieren, da die sozialistische Ideologie, die sich in Sprache ausdrückte, zwangsläufig den ganzen sowjetischen Sprachkörper durchwanderte. Unter den Moskauer Konzeptualisten, Ilya Kabakov zum Beispiel, der auch in dieser Ausstellung vertreten ist, war es obendrein gang und gäbe, Behörden- und Bürokratensprache in ihrer Kunst zu verwenden. Man kann sich vorstellen, mit welchem Risiko das einherging.

Die amerikanischen Konzeptkünstler beschäftigte vor allem die Frage „Was ist Kunst?“, mit dem Ziel, den Kunstinstitutionen das Deutungs- und Urteilsmonopol auf Kunst zu entreißen. Die Institutionen der Kunstwelt standen dabei für den Staat: Conceptual Art war, wie Joseph Kosuth schreibt, die Kunst der Vietnamkriegsära, sie war Teil jener breiten Bewegung der sechziger Jahre, die auf allen Ebenen die Rolle staatlicher Autorirät innerhalb der Gesellschaft radikal in Frage stellte. Doch im Gegensatz zur britischen Gruppe Art & Language und zum Moskauer Konzeptualismus handelte es sich bei der amerikanischen Conceptual Art nicht um eine

Bewegung oder ein Kollektiv, sondern um ein Individualphänomen mit ganz individuellen Interpretationen und Deutungen dieser Kunstgattung, dem schriftstellerischen Einsatz Sol LeWitts ganz zum Trotz, der schließlich doch Recht behielt, wenn er in seinen „Sentences on Conceptual Art“ von 1969 als ersten Punkt anführte: „Conceptual artists are mystics rather than rationalists. They leap to conclusions that logic cannot reach.“ Doch was ist ein Mystiker? Nach einem deutschen Gelehrten des religiösen Mystizismus, Gershom Scholem, zeichnet sich ein Mystiker durch folgende Kriterien aus: 1. durch eine gründliche Kenntnis der heiligen Schriften seines Glaubens, 2. durch die Verwendung alter Symbole, um ihnen neuen Sinn zu geben oder, umgekehrt, durch die Verwendung neuer Symbole für einen alten Sinn und 3. folgt daraus, dass der Mystiker sich „gegen eine Autorität stellen muss, dass er eine neue zu begründen hat oder aber Autorität überhaupt abzuschaffen berufen ist“. (Gershom Scholem, „Zur Kabbala und ihrer Symbolik“)

LeWitt und Scholem sind sich in diesem Punkte einig: Was immer der Mystiker bzw. der Konzeptkünstler für Schlüsse ziehen oder Entscheidungen treffen mag, sie entstammen aus der Auseinandersetzung mit einer irrationalen Quelle, zu der er sich in einem konfliktuösen Abhängigkeitsverhältnis befindet: Zum einen ist er an sie gebunden, zum anderen ist es seine Berufung, sie permanent in Frage zu stellen. Konzeptkunst, das ist zunächst ein Konflikt, ein Streitfall, ein Wutausbruch, ein regelrechter Kampf. Ein Kampf, den auch der Künstler mit sich selbst führt, folgt man dem vorletzten der LeWittschen Sätze, der deutlich von Abscheu geprägt ist: „When an artist learns his craft too well he makes slick art.“ Es geht also gerade nicht darum, ein Handwerk so gut wie möglich zu beherrschen, ein radikaler Bruch mit der abendländischen Kunstauffassung seit der Antike.

Hans-Peter Feldmann, Alle Kleider einer Frau, 2012

KONZEPT = BEGRIFF = SAMMLUNG ? !

Allgemein lässt sich Konzeptkunst „als das Ergebnis einer Gleichsetzung von Bild und Text charakterisieren. Das Bild wird durch einen sprachlichen Kommentar, durch einen textuell beschriebenes Projekt, durch eine kritische Stellungnahme.“ (Boris Groys)

Doch was eigentlich ist ein Konzept? Ursprünglich war „Konzept“, bevor es in der Kunst und daraufhin auch in der freien Marktwirtschaft verwendet wurde, ein philosophischer Term, für den man im Deutschen schlicht und einfach das Wort „Begriff“ bereithielt.

Wichtig am Konzept aber ist vor allem eines, das sich erklärt, wenn man das Wort von seinem Ursprung her liest, dem lateinischen Verb „con-cipere“, was ergreifen oder fassen bedeutet. Wie der Bindestrich zeigen soll, handelt es sich dabei um ein zusammengesetztes Verb, gebildet aus dem Präfix „con“ (dt. „mit“) und dem Verb „cipere“ (dt. „nehmen, fassen, greifen“). Das Konzept ist also die Auffassung von etwas; es ist aber zunächst, den Bindestrich beachtend, das Fassen und Greifen des „Mit“ („con“): Es erfasst und ergreift das „Mit“ genauso wie eine Hand ein Glas Wasser. Worum es dem Konzept in seinem Kern geht, ist dieses „Mit“. Doch ein „Mit“ steht niemals allein – da auf ein „Mit“ immer etwas folgen muss, ist es vielmehr ein „Mit ...“ und folglich steht das „Mit“ allgemein für Zusammenschluss, das Miteinander, das Zusammenfügen und Sammeln. Worum es im Konzept also geht, ist genau dies: die Sammlung, und zwar die Sammlung ganz allgemein, also auch die Sammlung der allerdisparatesten und allerunterschiedlichsten Dinge. Es ist die Mannigfaltigkeit und Pluralität überhaupt, die Sammlung des Darüber-Hinaus und des Uferlosen, des Offenen und des permanenten Aufschlusses. So unvollständig jede Sammlung per definitionem ist, so frei schwebend und unabgeschlossen im allerpositivsten Sinn ist jedes künstlerische Konzept.

Aus diesem Grund hat die DZ BANK Kunstsammlung zu ihrem 20-jährigen Jubiläum die Konzeptkunst innerhalb der Fotografie in den Mittelpunkt gestellt.

Dabei folgt die Ausstellung ganz strikt den Kriterien des Sammlungskonzepts, wie es seit 1993 in Kraft ist. Das DZ-Sammlerauge war stets an den klassischen Bildmotiven der Kunstgeschichte Stillleben, Porträt, Landschaft, Interieur orientiert und so auch diese Ausstellung:

In der Mitte des Raumes finden wir ein großformatiges Landschaftstableau des britischen Künstlers Darren Almond. Es ist in gewisser Weise ein Re-Staging von Valie Exports „Zeitgedicht“ (1970), das zur DZ BANK Kunstsammlung im Städel Museum gehört. Im Unterschied zu seinem Vorbild jedoch zeigt es anstelle einer urbanen eine landschaftliche Szenerie und enthält überdies eine dramaturgische Weiterentwicklung. Wie bei Valie Export stehen bei Almond die zwei Hauptkomponenten des fotografischen Bildes im Zentrum: Zeit und Licht. Anders als bei der Österreicherin wird aber der Kulminationspunkt dieser zwei Komponenten auch im Bild deutlich: Der Wasserfall fließt.

In unmittelbarer Nähe wendet sich der Blick gen Himmel mit den Foto-Text-Kompositionen von Richard Prince. Bei diesem amerikanischen Künstler kann immer davon ausgegangen werden, dass die Inhalte seiner Bilder geborgtes Ideengut ist. Er hat die schon zu Dada-Zeiten verbreitete Praxis des künstlerischen Zitats, das nicht selten auch die Grenzen zum Diebstahl übertritt, zu einem eigenen werkübergreifenden Konzept ausgearbeitet und die so genannte Appropriation Art begründet. Im Unterschied zu anderen Vertreterinnen dieser Kunst, wie Louise Lawler und Sherrie Levine, bewegt er sich nicht in den Gewässern der Hochkultur, im Gegenteil.

Mit den fotografischen Untersuchungen von Louise Lawler erfährt der Kerngedanke der Conceptual Art gewissermaßen einen fotografischen Ausdruck. Ihr Fokus liegt auf Galerieräumen, Museen, Auktionshäusern und Lagerräumen, sie lenkt die Aufmerksamkeit auf die sozialen, politischen und ökonomischen Mechanismen, denen Kunst heutzutage ausgesetzt ist.

In kunsthistorischen Dialog tritt auch John Baldessari, der mit einer seiner ersten konzeptuellen Arbeiten Anfang der 1970er Jahre einen herben Bruch mit der geläufigen Vorstellung von Konzeptkunst herbeirief, als er auf eine Leinwand den folgenden Satz schreiben ließ: „Everything is purged from this painting but art, no ideas have entered this work.” (Dieses Gemälde wurde von allem gereinigt außer der Kunst, keine Ideen sind darin enthalten.) Radikaler lässt sich Konzeptkunst nicht betreiben. Es kann auch von Vorteil sein, nicht unmittelbar zur ersten Welle einer Bewegung zu gehören.

Mit Robert Barry ist in der Ausstellung einer jener ersten amerikanischen Konzeptkünstler der ersten Stunde vertreten. Sein künstlerisches Motto lautete im Jahr 1969: „What is the least amount of presentation that I can get away with?“

Genauso vertreten ist die deutsche konzeptuelle Prominenz mit Jochen Gerz, dessen übergeordnetes Konzept von Beginn seiner künstlerischen Laufbahn an die Bedingung war, ein Ausdrucksmedium nur in Abhängigkeit zu einem anderen Medium zu verwenden. Am häufigsten kam es zur Kombination Fotografie-Text. Für sein übergeordnetes Lebens-Kunst-Konzept ist aber wohl keiner so bekannt, wie Joseph Beuys, dessen Beschäftigung mit wärmenden Stoffen wie Fett und Filz oder Energiespendern wie Honig auf die Legende zurückgeht, während des Zweiten Weltkriegs

nach einem Flugzeugabsturz auf russischem Gebiet mehrere Wochen von einem Tartarenstamm, in Fett und Filz gebettet, lebensrettend verpflegt worden zu sein.

Johannes Brus ist eigentlich Bildhauer, wurde aber von Bernhard Blume dazu ermutigt, sich seinem fotografischen Archiv, das Brus im Vergleich zu seiner bildhauerischen Kunst immer nur als Skizzensammlung betrachtet hatte, unter künstlerischem Aspekte zuzuwenden. Zu der gleichen Zeit war auch Sigmar Polke neugierig auf das Medium geworden und hatte damit begonnen, mit dessen künstlerischen Möglichkeiten zu experimentieren. Brus' Einfluss der Conceptual Art auf sein fotografisches Werk ist anhand der Serienform nicht nur deutlich, sondern auch von ihm bestätigt.

Zusammen mit Roman Signer und Erwin Wurm hängt Johannes Brus in der humoristischen Ecke der Ausstellung, was nicht bedeutet, dass andere Werke humorlos seien oder die humorvollen nicht auch ernst zu nehmen wären. Im Gegenteil sprüht aus ihnen ebensoviel Ernsthaftigkeit und „Tiefsinn", auf den hat es ja der Bildungsbürger besonders abgesehen. Dabei ist es ist wohl eher das Künstlerehepaar Anna und Bernhard Blume, das sich mit dem bürgerlichen Dasein befasst und insbesondere mit dem Bildungsbürgertum in der Suite „Transzendentaler Konstruktivismus". Hier wird deutlich, wohin Kulturbesessenheit und die Erhebung von Kunst zur Religion führen kann. Ein konstruktivistisches Gebilde wie dieses weiße, kantige, menschengroße Rechteck sollte niemals zu einer transzendenten Figur erhoben werden, der Fingerzeig des neuen Gottes würde sich dann infolge der Schwerkraft, die dem unter Wolken wohnenden Christengott immerhin erspart blieb und deshalb auch nie auf die Erde hinunterkam, in Form eines plötzlich herabstürzenden Regalbretts manifestieren.

In bürgerlichen Reminiszenzen schwelgend sind auch die frühen „Komischen Einakter" des Franzosen Christian Boltanski, der zusammen mit Cindy Sherman und Klaus Rinke hier stellvertretend für den für die Kunst vielleicht positivsten Begleiteffekt der Fotografie steht, die Tatsache, völlig autonom agieren zu können, einzig unter Zuhilfenahme von Kamera, dem eigenen Körper, der Fantasie und einem weiteren unverzichtbaren Charakteristikum des Künstlers: der Einsamkeit; lautet doch ein Aphorismus von Charles Dantzig: „Un artiste, c'est le triomphe de la solitude contre la société" – „Ein Künstler, das ist der Triumph der Einsamkeit wider die Gesellschaft".

» ADRIAN GIACOMELLI

VITO ACCONCI

*1940, NEW YORK, USA

Vito Acconci, Applications, 1970

Die Bild-Text-Collage des italo-amerikanischen All-Round-Künstlers (Poesie, Performance, Video, Foto, Skulptur etc.) Vito Acconci zeigt eine Interaktion zwischen Mann und Frau in zwei Schritten aus zwei Perspektiven: Zunächst küsst sie seinen ganzen Körper, zu sehen anhand der Abdrücke ihres Lippenstifts. Daraufhin findet der sexuelle Akt statt, zu sehen auf dem Foto rechts unten. Man sieht ihren Kopf wieder nur von hinten, während der Mann in Richung der Kamera schaut. Frappierend aber vor allem ist, wie unterschiedlich der Akt je nach Geschlecht wahrgenommen wird. Unter 1. lesen wir die Perspektive des Mannes, unter 2. die der Frau. Während es beim Mann heißt „Ich nehme sie, ich gehe ab", verschmelzen aus weiblicher Perspektive die Pronomen Er/Sie zu einem „Wir". Acconci, der für seine provokante Kunst bekannt ist, demonstriert männlichen Chauvinismus auf grammatikalischer Ebene. Zu fragen bleibt, inwieweit die Fotografien mit den Texten übereinstimmen. Gewiss ist eines: Die Fotografien bedürfen einer subjektiven Interpretation, und im Streitfall stehen sich wie unter dem ersten Punkt zwei „Ichs" gegenüber, ohne „Wir". *ag*

DARREN ALMOND

*1971, LANCASHIRE, ENGLAND

Darren Almond, Falls Sleep, 2006

Dem Motiv gerecht werden wollend, erscheint die fünfteilige Ansicht eines Wasserfalls in monumentaler Größe. Man könnte zunächst vermuten, es handle sich um die Darstellung unterschiedlicher Jahreszeiten. Tatsächlich ist es die Aneinanderreihung von Aufnahmen eines Wasserfalls in Japan, die im zeitlichen Rahmen von 24 Stunden entstanden sind. Während das Wasser tagsüber die Klippen herunterstürzt, gefriert es über Nacht, und der Wasserfall erstarrt. Bis er am nächsten Morgen von der Sonne wieder geweckt wird.

„Panta rhei"– „Alles fließt", so wird der griechische Philosoph Heraklit zitiert. Der Mensch und sein Umfeld unterliegen Wandlungen, alles ist in Bewegung, alles vergeht. Doch auch diese stete Bewegung und ihre Geschwindigkeit unterliegen einer unkontrollierten, transzendentalen Gewalt. Sollten wir den übergeordneten Größen nicht ihren Tribut zollen, sie zulassen? Und sollten wir uns nicht dem „Panta rhei" hingeben? *jv*

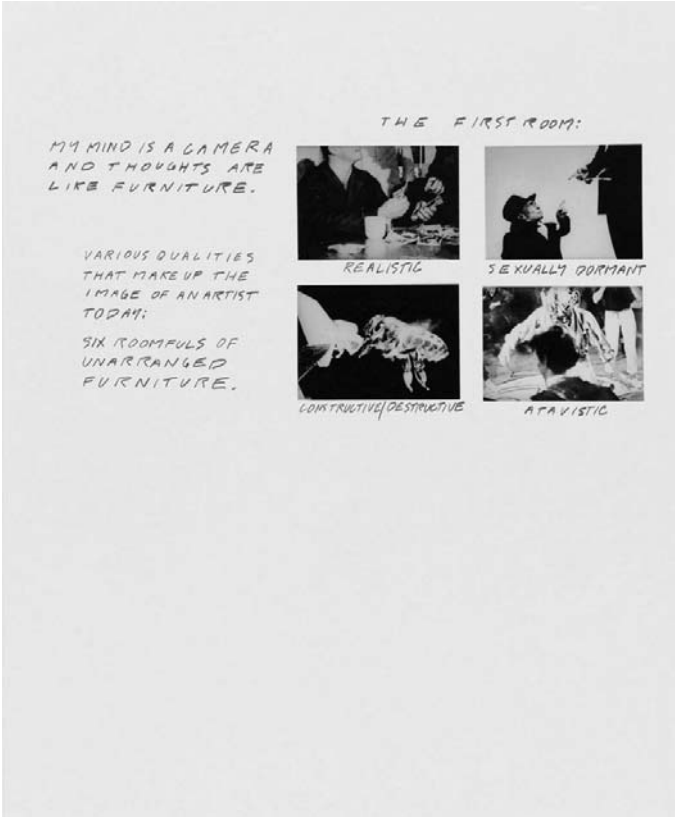
JOHN BALDESSARI

*1931, NATIONAL CITY, KALIFORNIEN, USA

John Baldessari und Franz Kafka haben das Gegenteil des jeweils anderen gemeinsam. Hätte Kafkas Freund Max Brod auf ihn gehört und all seine Werke verbrannt, wäre er heute womöglich gänzlich unbekannt. Hätte Baldessari hingegen 1970 nicht alle Gemälde, die sich in seinem Besitz befanden, verbrannt und eingeäschert und sich nicht der Konzeptkunst zugewandt, wäre er heute nicht in dem Maße bekannt, wie er es ist.

In dem hier ausgestellten Tableau, das wie Gerhard Richters Serie der Zahl Sechs eine bedeutende Rolle zuweist, gibt Baldessari in einer Foto-Text-Assemblage vermeintlich Einblick in seinen Geist. Der bestehe aus sechs Kammern (oder Kameras), die wiederum aus 4-6 Möbelstücken bestehen: Filmstills, unter die der Künstler einen übersetzenden Kommentar geschrieben hat.

Baldessaris Konzeptkunst zeichnet sich durch ein großes Maß an Humor und Ironie aus, die auch in dieser Arbeit nicht fehlen: Sie geben den Anschein einer hierarchischen Ordnung der geistigen Organe des Künstlers im Stile der phrenologischen Untersuchung, die man 1880 Kants exhumiertem Schädel hat zuteil werden lassen, doch zeigt sich nur Unordnung in diesem Geist – wenn es denn überhaupt seiner ist: Heißt es zunächst „My mind ...", wird das gleich darauf wieder zurückgenommen, wenn es heißt: „Various qualities that make up the image of an artist today". Was man für ein ehrliches Selbstporträt hielt, entpuppt sich als ein stilisiertes und von gesellschaftlichen Klischees getränktes Porträt. *ag*



John Baldessari, Six Rooms, 1993 (Detail)

ROBERT BARRY

*1936, NEW YORK, USA

Robert Barry, Ohne Titel, 1997

Der erste Eindruck, man habe es mit monochromen Bildern zu tun, erweist sich schnell als Trugschluss. Bei längerer Betrachtung entwickelt sich nach und nach das Antlitz eines Menschen. Die ausgestellten Arbeiten sind Werke aus einer achtteiligen Serie, die im Rahmen eines Mitarbeiterprojekts im Auftrag der DZ BANK Kunstsammlung entstanden. Robert Barry fotografierte zunächst willkürlich Mitarbeiter der Bank und übermalte die quadratischen Portraits im Anschluss mit einer Acryl-Lasur in jeweils unterschiedlichen Farben. Die Übermalungen sind nicht vollständig opak, mal lässt ein Streifen die mittlere Partie des Gesichts deutlicher erscheinen, mal die Augenpartie. Es ist einerseits ein Spiel mit der Wahrnehmung, andererseits verweist Barry auf die Entstehung eines fotografischen Abzugs, bei dem sich das Motiv im Entwicklerbad langsam zu erkennen gibt. Sollte ein Portrait gemeinhin authentisch das Charakteristische eines Menschen hervorbringen, entindividualisiert Barry den Einzelnen durch die Übermalungen. Das Individuum tritt in den Hintergrund, denn jeder Portraitierte steht für die gesamte Belegschaft des Unternehmens. *jv*

JOSEPH BEUYS

*1921, KREFELD – 1986, DÜSSELDORF, DEUTSCHLAND

Joseph Beuys, FIU (Kassel 1977) Honigpumpe am Arbeitsplatz,1979 (Detail)

Die Installation „Die Honigpumpe am Arbeitsplatz” war das Herzstück einer großen, lebendigen Installation von Joseph Beuys auf der documenta 6, 1977. Während der gesamten Dauer der Kasseler Ausstellung diskutierte Beuys im Tagungsraum der „Free International University” (FIU) mit geladenen Gästen und dem Publikum über direkte Demokratie, die soziale Plastik und Beuys' „Erweiterten Kunstbegriff”. Das Konzept (= Begriff) eines erweiterten Konzepts von Kunst muss, wenn es nicht erstarren oder gar einschrumpfen soll, durch einen aktiven Organismus am Leben gehalten werden. Dies symbolisierte die Honigpumpe, die Pumpe stellte das Herz und der Honig das Blut dar, der über eine Länge von fast 200 Metern durch Schläuche, die Venen und Arterien, permanent durch die Ausstellungsräume, den Kunstkörper, gepumpt wurde. Beuys schließt den Ausstellungsort und die darin sich aufhaltenden Besucher in den Kunstkörper mit ein, womit er also zugleich sein Credo „Jeder Mensch ist ein Künstler” in die Installation einfließen lässt. *ag*

ANNA UND BERNHARD BLUME

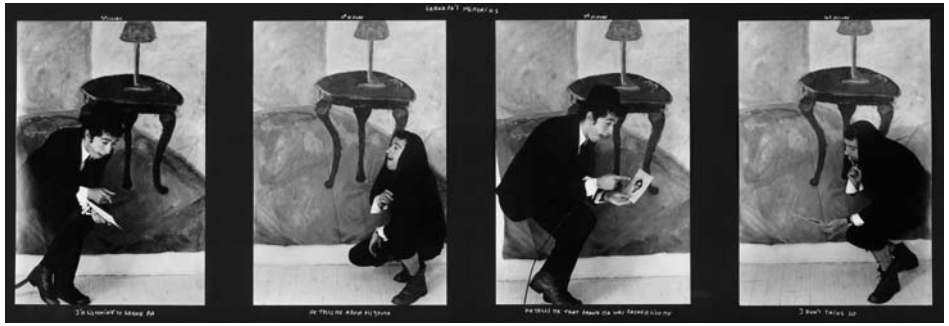
*1937/1937 – 2011, BORK/DORTMUND, DEUTSCHLAND

Anna und Bernhard Blume, Transzendentaler Konstruktivismus, 1992

Die Fotografien von Anna und Bernhard Blume erinnern an Fotografien von spiritistischen Sitzungen aus dem ausgehenden 19. Jahrhundert, auf denen schwebende Wesen in menschlicher Gestalt zu sehen waren. Das Künstlerehepaar hält immer wieder übernatürliche Dinge fest, wie beispielsweise lebende Vasen, die ihnen im Alltag begegnen, und versuchen über die Fotografie deren Existenz überhaupt erst zu beweisen. In der Serie „Transzendentaler Konstruktivismus“ werden die Künstler von merkwürdigen geometrischen Objekten angegriffen. Bernhard Blume verliert auf dem Bild völlig erschrocken das Gleichgewicht, während das Rechteck aus der linken Tafel des Diptychons kommend nun auch seinen Bildteil beanspruchen möchte. Die Geister in den Fotografien des späten 19. Jahrhunderts treten durch eine Doppelbelichtung des Negatives in Erscheinung, die Blumes wenden hingegen Strategien der inszenierten Fotografie an, was durch einen ausgewogenen und bis ins kleinste Detail durchdachten Bildaufbau erreicht wird. *at*

CHRISTIAN BOLTANSKI

*1944, PARIS, FRANKREICH

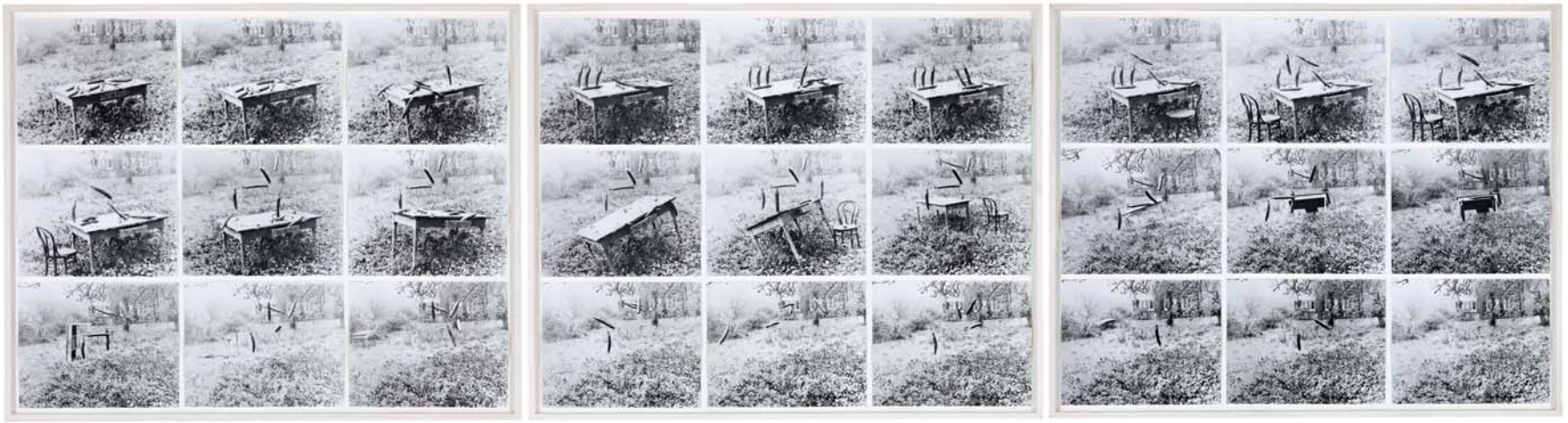


Christian Boltanski, Granpa‘s Memories, 1974

In den Jahren 1973/74 hatte Christian Boltanski, obwohl gerade erst 30 Jahre alt, ein schon so breites und kohärentes Œuvre geschaffen, dass ihm drohte, das Etikett „proustianisch” nicht mehr abschütteln zu können. Zu diesem Zweck schuf er die „Komischen Einakter” („Saynètes comiques”), deren clowneske Züge auf die zu diesem Zeitpunkt gemachte Bekanntschaft mit dem Werke Karl Valentins zurückzuführen sind. Während Boltanski die Darstellungsform also variiert, bleibt er bei seinem favorisierten Thema, die Kindheitserinnerung. In den jeweils vierteiligen Wort-Bild-Stücken stellt er Kindheitsszenen nach, wobei er jedes Mal sämtliche Rollen besetzt: Vater, Mutter, Großvater und -mutter, Priester, Lehrer und, selbstverständlich, der kleine Christian. Was einerseits für Belustigung sorgt, ist aber zugleich auch Begleitumstand und eines der ausgezeichnetsten Charakteristika der Kindheit: die Lust am Nachahmen und die Inkorporation äußerer Verhaltensweisen. *ag*

JOHANNES BRUS

*1942, GELSENKIRCHEN, DEUTSCHLAND



Johannes Brus, Gurkenparty, 1972

Johannes Brus, der Bildhauer ist, sah sich außer Stande, in den Jahren, in denen Joseph Beuys an der Kunstakademie Düsseldorf lehrte, am traditionellen Skulpturenbegriff festzuhalten. Er experimentierte unter anderem mit Flaschen und Schlangengurken. Diese Studien hielt er in Fotografien fest, doch maß er ihnen zunächst keinen eigenen künstlerischen Wert bei. Erst Bernhard Johannes Blume, der zu dieser Zeit ebenfalls in Düsseldorf studierte, gab ihm den entscheidenden Rat, die Fotografie einmal mit anderen Augen zu betrachten, sie als künstlerisches Medium zu begreifen. Das Interesse an der Fotografie steigerte sich nun bei Johannes Brus, und er erarbeitete mit Chemikalien in der Dunkelkammer Strategien, um die Einzigartigkeit seiner Fotografien zu betonen, also die Reproduzierbarkeit des einzelnen Werks unmöglich zu machen. Mit einem Lächeln auf den Lippen untersucht er den vermeintlichen Realitätsgehalt der Fotografie, während er die Gurken bei einer Party in Nachbars Garten tanzen lässt. *at*

HANS-PETER FELDMANN

* 1941, DÜSSELDORF, DEUTSCHLAND

Hans-Peter Feldmann zählt zum Künstlertypus des emsigen Sammlers von Bildmaterial, d. h. von „Readymades", das er, wie in seine Publikationen „Voyeur" oder „Album", neu arrangiert, d.h. sinnverschiebend neue Kontexte um die einzelnen Bilder schafft. Diese Tätigkeit des Archivierens und Inventarisierens kommt auch in einer seiner bekanntesten Arbeiten „Alle Kleider einer Frau" zum Zuge.

Die Frau, die Besitzerin ist abwesend auf den Fotos, zugleich ist sie aber auch anwesend, lassen sich doch in diesem Kleiderschrank Hinweise auf Geschmack und Charakter der Frau finden. Sie ist sogar auf eine höchst stimulierende Weise anwesend: Der durch Werbung und Medien pervertierte Blick des zeitgenössischen männlichen Betrachters beginnt augenblicklich weibliche Modelle in diese Kleider zu stecken, und zwar so, wie er es durch die Werbung gelernt hat, in „anziehenden" Posen. Doch dieses Imaginationsspiel mit einer nackten unbekannten Schönheit rührt vom Kunstwerk selbst her, denn der Umkehrschluss des Titels „Alle Kleider einer Frau" ist, dass die betreffende Frau tatsächlich gerade splitternackt sein muss.

Das Spannungsfeld zwischen An- und Abwesenheit beherrscht auch die Fotografie der zwei jungen Mädchen. Mit einfachsten Mitteln fügt Feldmann der Fotografie eine metadiskurisve Ebene hinzu, gerade indem er etwas aus ihr herausschneidet. Nein, möchte man zu dem linken Mädchen sagen, deine Freundin kannst du nicht anfassen, es ist nur eine Fotografie ... *ag*

Hans-Peter Feldmann, Zwei Mädchen mit Schatten, 2011

JOCHEN GERZ

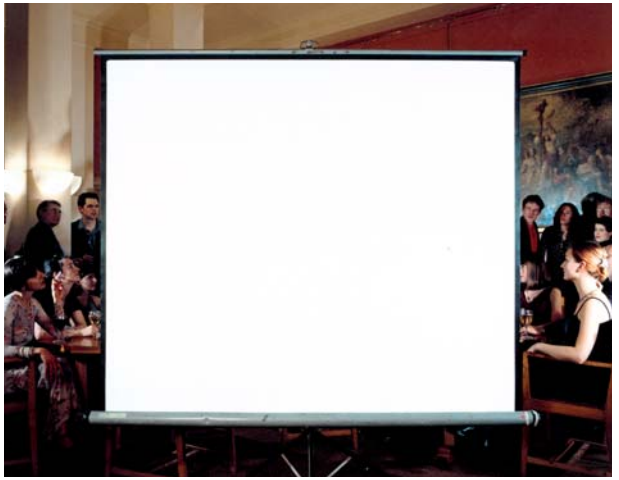
* 1940, BERLIN, DEUTSCHLAND

Jochen Gerz, Your Art #9, 1991

In der zwölfteiligen Foto-Text-Serie „Your Art" gibt Jochen Gerz über die durchgängige Frau-Metapher Auskunft über sein Verhältnis zur Kunst. Auf formaler Ebene ist wichtig zu erwähnen, dass die Unterbrechungen, mit denen die Fotografien gerahmt sind, im Text wiederkehren, wenn auf jedes Wort ein Punkt folgt. Dadurch sind um ein Vielfaches mehr Lesarten möglich, als mit einer „normalen" Interpunktion. Die letzten zwei Zeilen der ausgestellten Arbeit „Your Art #9" lauten in der autorisierten deutschen Fassung: „ICH. DENKE. MEHR. UND. MEHR. AN. DEN. ORT. WO. ALLES. KUNST. IST. UND. SIE. KEINER. MACHT." Dass alles Kunst sei, ist ein Topos in der modernen Kunst, den Duchamp mit seinem Satz „Was Kunst ist, entscheidet der Künstler" nur gefördert hat. Doch wenn alles Kunst ist, dann heißt es völlig richtig in Gerz' Text, braucht niemand mehr welche zu machen, dann ist aber auch nichts mehr Kunst, denn wenn alles und Kunst dasselbe ist, entfällt die Unterscheidung zwischen Kunst und Nicht-Kunst. Die totale Kunst, das muss man sich klarmachen, ist die tote Kunst. *ag*

JOHN HILLIARD

* 1945, LANCASTER, GROSSBRITANNIEN

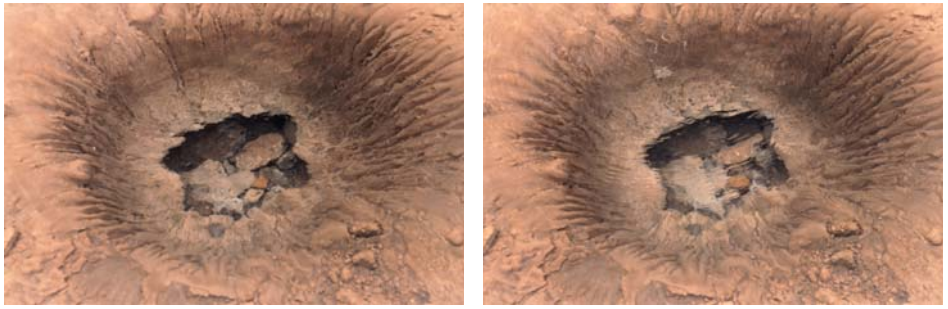


John Hilliard, Off Screen (No. 5), 1999

„Als ich beschloss Fotografie als erstrangiges Medium für meine künstlerische Arbeit zu verwenden, ging es mir um die Fotografie selbst; und was wir das Motiv nennen, war zweitrangig." Infolgedessen machte sich John Hilliard daran, nach und nach sämtliche Konventionen der Fotografie radikal zu brechen. „Off Screen (No. 5)" ist wie alle seine fotografischen Arbeiten aus einer Inszenierung hervorgegangen. Eine der Konventionen besteht in einer gewissen Transparenz, um die Illusion einer anderen Zeit und eines anderen Raums zu ermöglichen. Um diese Transparenz zu unterwandern, versperrte Hilliard den gesamten mittleren Bildraum. Der Betrachter wird vor das Dilemma gestellt, die Szene, die sich rings um den weißen Projektionsschirm eröffnet, durch wiederum eigene Projektionen zu komplettieren. Tatsächlich hatte Hilliard jemanden engagiert, der die Leute mit einem Vortrag in seinen Bann zog. Eine andere Konvention, die des „entscheidenden Moments", die seit Cartier-Bresson die Fotografiewelt in Atem hält, wird hier ironisch verarbeitet, denn schließlich war es genau dieser Moment der Aufmerksamkeit, die Mimik und Gestik des Publikums betreffend, das Hilliard für gelungen erachtete. *ag*

RONI HORN

* 1955, NEW YORK, USA



Roni Horn, Becoming a Landscape (6), 1999

Sechs mit Wasser bedeckte Erdlöcher zeigen die Ruhe vor dem Sturm. Es ist der Moment, bevor die Fontäne kraftvoll aus dem Loch schießt und dabei zu jener Landschaft wird, die für Island charakteristisch ist. Der Titel der Arbeit verweist darauf: „Becoming a Landscape". Wie werden sich das Erdloch und damit die Landschaft verändern, wenn das Wasser das nächste Mal mit unkontrollierbarer Wucht herausgeschossen ist? Das immer wiederkehrende Element in Roni Horns Arbeiten ist die Dualität. So präsentieren sich auch die Ansichten der warmen Quellen als Diptychen und laden den Betrachter zum Vergleichen ein. Die Fotografien der drei Bildpaare unterscheiden sich minimal. Mal sind Schwefelbläschen zu sehen, mal ist das Wasser leicht bewegt, mal spiegelglatt. Die Aufnahmen verraten nichts von dem kraftvollen Naturphänomen, das sich hier anbahnt. Roni Horn bietet dem Betrachter keine klassische Landschaftsansicht, die einen Überblick über einen Landstrich verschafft, mit einem Horizont zur Orientierung und einem Hinweis, in welcher Jahreszeit das Bild aufgenommen wurde. Nichtsdestotrotz vereinen sich die Elemente, die eine Landschaft ausmachen: Erde, Wasser sowie der sich darin spiegelnde Himmel. *jv*

SVEN JOHNE

* 1976, BERGEN (RÜGEN), DEUTSCHLAND

Sven Johne, Bilder der Stadt Vinh, 2009

Das Tableau „Bilder der Stadt Vinh" des deutschen Künstlers Sven Johne besteht aus 24 Teilen, 12 Fotografien und 12 Texttafeln. Auf den Texttafeln sind Meldungen des ADN (Allgemeiner Deutscher Nachrichtendienst), die staatliche Nachrichtenagentur der DDR, zu lesen, die sich allesamt mit der nordvietnamesischen Stadt Vinh auseinandersetzen, die während des Vietnamkriegs durch die „US-Aggressoren in eine einzige Trümmerwüste" verwandelt wurde. 1974 begann der Wiederaufbau der Stadt mit großzügiger Unterstützung durch den ostdeutschen „Bruder", der DDR. Die Fotografien auf der linken Seite des Tableaus sind 2009 von Johne selbst in der sozialistischen Musterstadt, die sich architektonisch kaum von Magdeburg oder Halle-Neustadt unterscheidet, aufgenommen worden. Allein die Pflanzenwelt lässt auf das tropische Klima schließen. Man könne sogar Bananen von den Balkonen der Wohnsiedlungen pflücken, so Johne. Das Tableau zeichnet sich trotz des Zeitabstands zwischen Text und Bild durch eine erstaunliche Kohärenz aus: so wie die Häuser links verdeckt sind, so überfrachtet von Propaganda sind auch die Pressetexte. *ag*

ILYA KABKOV

* 1933, DNEPROPETROWSK, UDSSR

Das ausgestellte Tableau von Ilya Kabakov zeigt seine Installation „Zehn Personagen" aus dem Jahr 1988, dem Jahr, als er mit 55 Jahren aus Russland emigrierte. Das Leben in der Sowjetunion hat er nach der Emigration in zahlreichen Werken verarbeitet.

Für Kabakov ist das Sinnbild sowjetischen Lebens die Kommunalwohnung. Gleich nach der Revolution von 1917 begann in den Großstädten die sogenannte „Verdichtung": Aus Wohnraummangel wurden die herrschaftlichen Wohnungen der emigrierten Bourgeois und Aristokraten von einer staatlichen Behörde unter das Volk aufgeteilt. Wenn vorher in einer Zehn- bis Zwölfzimmerwohnung eine Familie untergebracht war, so waren es nun zehn bis zwölf – mit steigender Tendenz: Denn aufgrund der wachsenden Zuwanderung in die Städte nahmen auch zunehmend Verwandte in diesen Wohnungen Quartier. Und auch die Familien selbst wuchsen. So lebten in den Zimmern von je 10 bis 15 qm oftmals drei Generationen miteinander: Urgoßeltern, Großeltern, Vater und Mutter, Kinder, ferne Verwandte.

Die Installation besteht aus zehn Zimmern und zwei Korridoren. In jedem Zimmer befinden sich Objekte, die den „Bewohnern" gehören, sowie ein Text, der von deren Leben und Hauptidee erzählt. Alle Zimmer sind spärlich mit einer Glühbirne beleuchtet. Einzige Ausnahme bildet das Zimmer desjenigen, der in den Kosmos flog, hier fällt ein grelles Licht durch die durchbrochene Zimmerdecke hinein: Es ist das Zimmer der raumgewordenen Idee, das Zimmer des Konzeptkünstlers. *ag*

Ilya Kabakov, Zehn Personagen, 1994 (Detail)

JÜRGEN KLAUKE

*1943, KLIDING BEI COCHEM AN DER MOSEL, DEUTSCHLAND

Jürgen Klauke, Self-Performance1972, (Detail)

Mann und Frau wurden biologisch durch ihre primären Sexualorgane, Penis und Vagina, definiert. Die genaue Untersuchung und Festschreibung fand im 18. Jahrhundert durch Anatome wie Georg Ludwig Kobelt statt. Aus dieser rein wissenschaftlichen Sicht auf die körperlichen Unterschiede wurden auch die sozialen Rollen abgeleitet und begründet. Jürgen Klauke konzentriert sich in seinen Arbeiten aus den 70er und 80er Jahren genau auf diesen Aspekt, die Konstruktion der gesellschaftlichen Geschlechterdifferenz. Er zählt zu jenen Künstlern, die durch Rollenspiele die Gemeinsamkeiten von Mann und Frau hervorheben und thematisieren. Klauke veranstaltet mit nachgebauten, überdimensionierten primären Geschlechtsorganen ein Schauspiel, das von geschlechtlicher Selbstwahrnehmung und gesellschaftlicher Inszenierung handelt. Es ist ein performativer Akt, der jeweils auch ein anderes Selbst als das anerzogene hervorbringen kann. Die Penisbrüste beispielsweise stellen also nicht Jürgen Klaukes sexuelle Vorlieben dar, sondern verweisen auf die Bedeutung und Zeichenhaftigkeit von Penis und Vagina im gesellschaftlichen Kontext. *at*

LOUISE LAWLER

*1947, NEW YORK, USA

Louise Lawler, Add To It (E), 2003

In einer Zeit, in der die meisten Fotografien im XXL-Format präsentiert werden, wirkt das kleine Bild „Add To It“ wie eine Einladung, innezuhalten und genau hinzusehen. Zu sehen ist ein Bild in einem Galerieraum. Auf diesem Bild ist ebenfalls ein Ausstellungsraum zu sehen, in dem ein Kunstwerk auf dem Boden gegen die Wand gelehnt steht. Es handelt sich um Gerhard Richters „Ema – Akt auf einer Treppe“ aus dem Jahr 1966, mit dem sich der Maler auf „Akt, eine Treppe herabsteigend“ (1912) von Marcel Duchamp bezieht. So erweist sich Lawlers Arbeit als ein Werk der Zitate: Das Bild vom Bild im Bild, das sich wiederum auf ein anderes bezieht. Ein Hinweis auf die Entstehungsprozesse von Kunst? Lawler unterläuft in ihren Arbeiten die vermeintlichen Grundpfeiler der Kunst, wie etwa die Idee des autonomen Kunstwerks, vor allem jenen Aspekt, der die Kunst von gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Zwängen befreit sieht. Mit der Abbildung verschiedener Kunstwerke in unterschiedlichen institutionellen sowie räumlichen Bedingungen, überprüft Lawler, wie sich die Wahrnehmung von Kunstwerken jeweils verändert. *jv*

FLORIS M. NEUSÜSS

* 1937, REMSCHEID (LENNEP), DEUTSCHLAND

Weiße, lebensgroße Schattenwesen, sechs an der Zahl, führen auf schwarzem Grund einen wilden Tanz vor. Arme werden in die Höhe geworfen, Beine überkreuzen sich. Blickt man sich in der Ausstellung um und wirft dabei einen Blick auf Boltanskis geheimnisvolle Strichmännchen, kippt die Partystimmung des dreiteiligen Bildes für Sekunden ins Unheimliche. Doch der Titel versichert: Tanz!

Bei der Arbeit des Fotokünstlers Floris M. Neusüss handelt es sich um ein Fotogramm, bei dem sich die Modelle auf Fotopapier legen, das dann belichtet wird. Das Licht zeichnet so den negativen Abdruck der Körper, und zwar in ihrer natürlichen Größe. Modell und Abbildung könnten sich kaum näher sein, die Abbildung entsteht unmittelbar. Die Vorstellung William Henry Fox Talbots, einem der Pioniere der Fotografie, dass das Lichtbild ein „Abdruck" der Natur sei, „The Pencil of Nature", wird von Floris M. Neusüss hier wortwörtlich auf den Punkt gebracht.

Die 1960er Jahre, die Zeit, in der die Arbeit „Tanz" entstand, waren ohne Zweifel sehr „körperliche" Jahre, sei es in der Kunst, mit der Entwicklung der Performance, oder im gesellschaftlichen Leben, das sich von den Kriegsnachwehen zu befreien suchte. Daher erscheint es wie eine zeitgemäße Entwicklung, den Körper in den Entstehungsprozess der Fotografie einzubinden. *jv*

Floris M. Neusüss, Tanz, 1965

SIGMAR POLKE

* 1941, OELS – 2010, KÖLN, DEUTSCHLAND

Sigmar Polke, Wiederbelebungsversuch an Bambusstangen, 1968

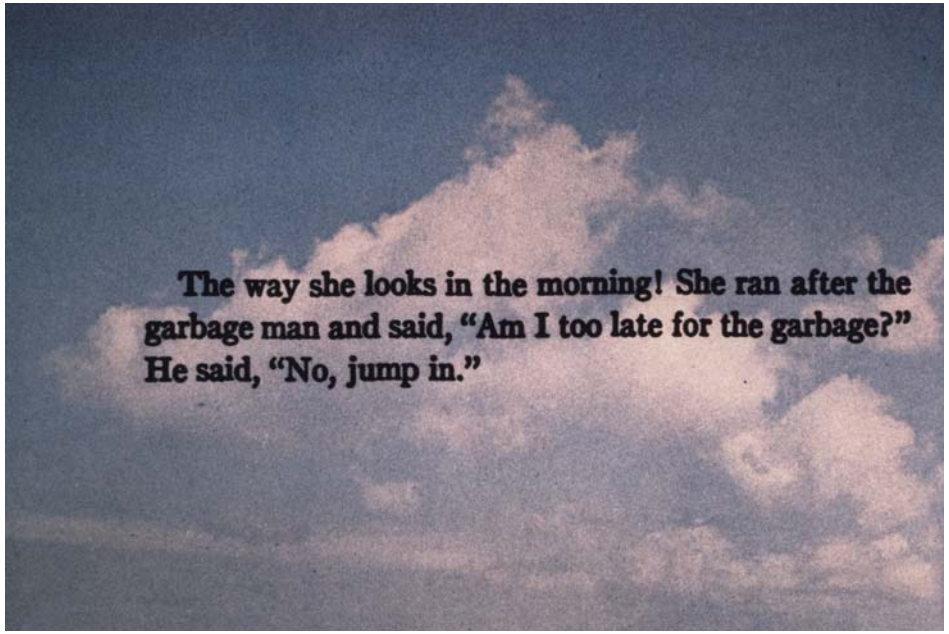
„Wiederbelebungsversuch“ betitelt Sigmar Polke seine Serie von drei Fotografien, auf denen keine Entwicklung zu erkennen ist. Bedeutet dies, dass die Wiederbelebung gescheitert ist? Ob es im Fall des Bambus allerdings mit einem Defibrillator oder einer Mund-zu-Mund Beatmung samt Herzmassage geglückt wäre, bleibt ungewiss. Man könnte natürlich einen Gärtner dazu befragen. Die Fotografien des Versuchs, den dürren Bambusstangen wieder Leben einzuhauchen, haben hier die Funktion der Dokumentation. Sie zeigen allerdings weniger den Versuchsverlauf und das gescheiterte Ergebnis als vielmehr die Idee und ihre Umsetzung, also den Beweis, dass es versucht wurde. Sinn und Zweck der Aktion bleiben im Dunkeln. Vielleicht haben den Künstler auch hier schon höhere Wesen verleitet, wie sie es in späteren Jahren häufiger taten und sein künstlerisches Schaffen lenkten. So befahlen die Wesen Polke z. B. im Jahr 1969 die „rechte obere Ecke schwarz [zu] malen!“ Der Künstler selbst stellt sich in einem Selbstbildnis aus dem Jahr 1971 janusköpfig dar. Zwei Gesichter, die in entgegengesetzte Richtungen schauen. Ebenso wie der Gott Janus die Widersprüche in sich vereinte, weisen auch die Arbeiten von Sigmar Polke immer verschiedene Sinnebenen auf, die manchmal für den Betrachter nicht logisch erscheinen, aber seine humoristische Betrachtung deutlich machen. *at*

RICHARD PRINCE

* 1949, PANAMAKANALZONE, USA

Im Barock visualisieren Wolken den entfernten Himmel, den transzendenten Raum. Die Wolken verleihen diesem abstrakten Thema Anschaulichkeit, indem sie Göttern und Heiligen als Sitz dienen. Die himmlische Botschaft bei Richard Prince lautet: The way she looks in the morning! She ran after the garbage man and said, „Am I too late for the garbage?“ He said, „No, jump in.“ Die Frage nach einem Zusammenhang zwischen den Wolkenbildern der fünfteiligen Serie und den Witzen, die sich in schwarzer Schrift über die Bilder ziehen, drängt sich auf, und den Betrachter beschleicht der Verdacht auf eine ironische, wenn nicht sogar kritische Komponente der Serie „Heaven“.

Im gesellschaftlichen Leben der Amerikaner sind Religion und Kirche fester verankert als in den meisten anderen Industrieländern. Auch in der Politik sind öffentliche Glaubensbekundungen nicht selten. George W. Bush, der zur Entstehungszeit der Serie amtierender Präsident der Vereinigten Staaten war, rechtfertigte seine politischen Strategien nicht selten mit religiösen Äußerungen. Im Zusammenhang mit dem Irak-Krieg sprach er beispielsweise von einer göttlichen Mission, die ihn antreibe. Die Zusammenhangslosigkeit von Motiv und Bild bei Prince erscheint ähnlich absurd wie die Aussage eines US-Präsidenten in einer modernen, aufgeklärten Welt. *jv*



Richard Prince, Heaven, 2006 (Detail)

GERHARD RICHTER

* 1932, DRESDEN, DEUTSCHLAND

Die eingangs angesprochene Tendenz von Konzeptkunst zur Dokumentation tritt auch in dieser Serie des Malers Gerhard Richter zutage. Das dokumentarische Element, die als Titel dienenden Datumsangaben, stiftet jedoch mehr Verwirrung, als dass es zur Erklärung diente: Völlig unklar ist, weshalb gerade diese Daten gewählt wurden und welches Verhältnis sie zu den Motiven der Fotografien haben. Freilich verfällt der Betrachter augenblicklich dem Glauben, die Daten verwiesen auf den Zeitpunkt der Aufnahmen. Doch ebenso berechtigt ist die Annahme, den Daten wohne ein symbolischer Charakter inne. Vielleicht spielen die Daten auch nur insofern eine Rolle, als dass sie einen zeitlichen Rahmen von sechs Tagen festlegen, einen Zeitraum, dem die ganze christlisch-jüdische Geschichte aufs Engste verpflichtet ist: In sechs Tagen schuf Gott die Welt. Im Zuge der Kritik seitens der Kirche gegen die von Richter gestalteten Kölner Domfenster betonte er, er fühle sich als Spross des Christentums, der „ohne den Glauben an eine höhere Macht" nicht leben könne. Vielleicht aber tragen diese Zahlenkombinationen nur das Format eines Datums, TT.MM.JJJJ, verweisen aber auf etwas, das zu kennen allein dem Künstler vorbehalten ist.

Dass Richter in den Monaten Februar bis April 1989 seinen stark kritisierten Gemäldezyklus „18. Oktober 1977", der den Tod dreier RAF-Terroristen in der Justizvollzugsanstalt Stammheim thematisiert, ausstellte, könnte ein möglicher Bezugspunkt sein, zumal auch die Szenerie der Aufnahmen einer Zelle gleicht. *ag*

Gerhard Richter, Sechs Fotos. 2.5.89 – 7.5.89 (6. Mai 1989), 1991 (Detail)

KLAUS RINKE

* 1938, WATTENSCHEID, DEUTSCHLAND

Während der legendären documenta 5, unter der Leitung von Harald Szeemann, ist die Arbeit „zeitpunktueller Standortwechsel, documenta“ 1972 in Kassel auf der Karlsaue entstanden. Der Künstler Klaus Rinke entfernt sich Stück für Stück von der aufgestellten Kamera in 19 Schritten mit je 15 Metern Abstand. Diese fotografische Arbeit ist aber mehr als lediglich die Dokumentation der Vorführung, sie verdeutlicht die gegenseitigen Abhängigkeiten der 4 Dimensionen. 19 Bildstreifen sind als Collage übereinander angeordnet, jeder ist definiert durch die Körpergröße des Künstlers. Ist im ersten Bild noch kein Horizontstreifen zu erkennen, nimmt der Wald auf dem letzten, entferntesten Bild den meisten Raum ein. Die Entfernung des Körpers bewirkt eine Minimierung der Vertikalen und führt durch die Steigerung der Horizontalen zu einer Verdichtung des zeitlichen Aspekts.

Aus der Malerei kommend, wird Klaus Rinke in den 50er Jahren bewusst, dass sich Kunst gerade auch durch den performativen Körpereinsatz ausdrückt, was ihn zur Fotografie als dokumentarisches Mittel seiner Performances führte. Die Aktionen des Künstlers weisen dabei aber keine emotionale Auseinandersetzung auf, sondern folgen einem stringenten Konzept, bei dem er seine Vorführungen genau auf die Anordnung der Bilder hin komponiert. Diese sind Aneinanderreihungen von statisch wirkenden Einzelbildern, auf denen keine Bewegung abgebildet wird, sondern vielmehr der Versuch unternommen wird, Zeitlichkeit darzustellen. *at*

Klaus Rinke, zeitpunktueller Standortwechsel, documenta, 1972

THOMAS RUFF

*1958, ZELL AM HARMERSBACH, DEUTSCHLAND

Die schwarz-weißen Aufnahmen von Thomas Ruff erscheinen wie fixierte Erinnerungsbilder: Sie wabern, sie changieren, sie wollen nicht konkret werden. Wohin richtet sich der Blick der Frau? Handelt es sich bei der kurzhaarigen Person wirklich um einen Mann?

Die Werkgruppe „andere Portraits“ erstellte Thomas Ruff mithilfe des „Minolta-Montage-Unit“, einem Fotomontagegerät, das in den 1970er Jahren unter anderem zur Herstellung von Phantombildern benutzt wurde. Mithilfe dieses Geräts lässt der Künstler jeweils zwei Porträts zu einem Bild verschmelzen, das er abfotografiert und als Vorlage für einen Siebdruck verwendet. Dieses Verfahren erinnert an anthropologische Studien aus dem 19. Jahrhundert. Um das Abbild eines bestimmten Rassentypus zu ermitteln, erstellte der englische Forscher Francis Galton sogenannte Komposit-Bilder. Dabei wurden Aufnahmen verschiedener Personen auf fototechnischem Wege aufeinander gelegt. Die Überlagerung ließ individuelle physiognomische Merkmale verschwinden und verstärkte gemeinsame Züge der ausgewählten Personengruppe. Es entstand ein leicht verschwommenes Bild, das laut Galton keinen speziellen Menschen darstellen sollte, sondern einen Typus – eine imaginäre Figur, die die durchschnittlichen Züge einer bestimmten Gruppe von Personen besitzt.

Interessanterweise waren die ursprünglichen Abnehmer des Geräts Schönheitschirurgen. Die Ärzte konnten durch die Überlagerung von Portraits ihrer Patienten und Abbildungen von idealtypischen Gesichtsbereichen vorführen, wie das Ergebnis eines gelungenen Eingriffs aussehen könnte. Die moderne Schönheitschirurgie kann das Wunschgesicht annähernd herstellen. Das Ergebnis wirkt oft wie die Portraits von Ruff: unmenschlich und künstlich. *jv*

Thomas Ruff, andere Portraits Nr. 50/29, 1994

CINDY SHERMAN

*1954, NEW JERSEY, USA

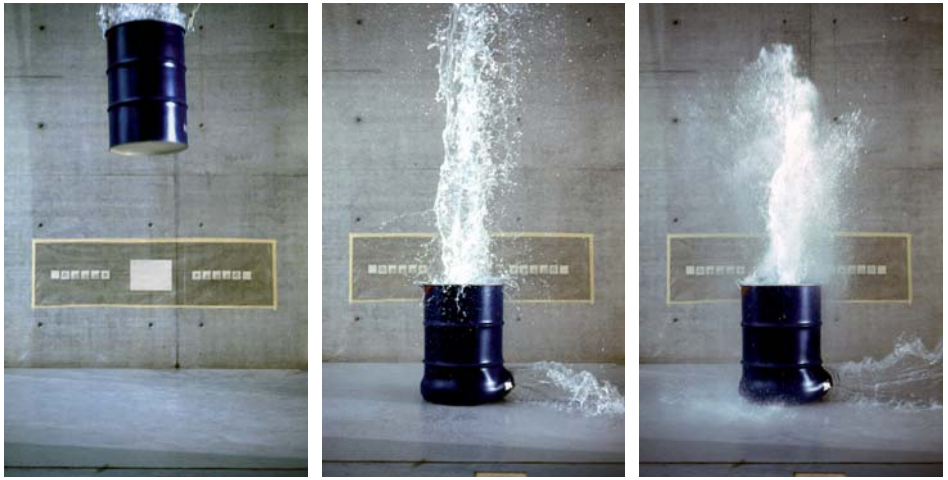
Cindy Sherman, Ohne Titel #69, 1980

Ein leidender Blick, Tränen in den Augen, den Kopf leicht in den Nacken gelegt: Die blonde Dame im Bild lässt vorausgegangene, dramatische Szenen erahnen. Eine gewisse Südstaaten-Ästhetik verweist auf den Ort der Handlung. Eine zeitliche Einordnung erscheint hingegen schwieriger. Die Farbaufnahmen wirken wie Filmstills, und der Betrachter bekommt schnell eine Ahnung, dass es sich nicht um eine spontane Momentaufnahme handelt.

Zwar ist Cindy Sherman auf jedem ihrer Bilder selbst zu sehen, stets jedoch inszeniert sie sich als Protagonistin einer Geschichte. In immer wieder neuen Kulissen und Kostümen wird Sherman in ihren Arbeiten seit Mitte der 1970er Jahre zur Darstellerin stereotyper Weiblichkeit. Die gezeigten Arbeiten in der Ausstellung vermitteln durch die Gestik und Mimik des Modells etwas Bühnenhaftes. Mit der überspitzten und damit ironischen Darstellung eines Frauentyps scheint sich Sherman vor allem über diejenigen zu amüsieren, die an Stereotypen glauben und daran festhalten wollen. *jv*

ROMAN SIGNER

*1938, APPENZELL, SCHWEIZ



Roman Signer, Fallendes Fass, 1996

Roman Signers „Selbstbildnis aus Gewicht und Fallhöhe“ aus dem Jahr 1972 wirkt wie ein Versuchsaufbau zur Untersuchung der Gravitation. Dabei scheint lediglich sein Gewicht als physische Größe von künstlerischem Interesse zu sein. Der Vorgang der Entstehung spielt sich bildlich in den Gedanken des Betrachters ab und ist ein wichtiger Teil des Kunstwerks. Die Ausführung und das Ergebnis sind so simpel wie genial. Zwei Fußabdrücke in feuchtem Ton, hervorgerufen durch einen Sprung des Künstlers aus 45 cm Höhe. Eine negative Skulptur, also streng genommen lediglich eine Gussform. Der Künstler hat Besseres zu tun als in einem starren, unbeweglichen Skulpturenbegriff gefangen zu sein: zum Beispiel rote Luftballons mit Gas aufzublasen und daran einen wassergefüllten Weißblecheimer mit Loch zu befestigen. Der Ballon steigt in Abhängigkeit mit dem Ausfließen des Wassers auf. Diese Aktion dauert drei Minuten. In einem weiteren Versuchsaufbau im Kurhaus Weissbad katapultiert er auf einem Bild einen Hocker aus dem Fenster eines Hotels und lässt ihn auf einem zweiten vor der Berglandschaft schweben. In seinen Arbeiten, die er selbst als Zeitskulpturen bezeichnet, behandelt er die kurzzeitige physikalische Ausdehnung im Raum. *at*

ERWIN WURM

* 1954, BRUCK AN DER MUR, ÖSTERREICH

„Würden Sie sich bitte zwei der Ausstellungsbroschüren holen und je eine auf jede Ihrer Schultern legen? Sie können auch noch eine dritte auf Ihrem Kopf platzieren – ganz wie es Ihnen beliebt. Bitte balancieren Sie diese nun eine Minute lang und lassen Sie ein Foto davon schießen."

So oder so ähnlich könnte eine der Fotografien ausgesehen haben, die Erwin Wurm im Gegenwert von 100 US $ im Jahr 1996 lediglich durch seine Signatur zum Kunstwerk erhob. Zunächst führte er seine „one minute sculptures" selbst aus, später verfasste er Gebrauchsanweisungen, damit Ausstellungsbesucher sie nachstellen konnten. So entlässt Erwin Wurm seine Skulpturen schließlich in die Freiheit.

Der Betrachter wird aktiv in seine Arbeit einbezogen, ja, sie ist ohne ihn nicht vollendet. Auch die Frage, ob es sich wirklich um eine Skulptur oder eine Performance handelt oder die Fotografie das Kunstwerk darstellt, bleibt letztendlich offen. *at*

Erwin Wurm, One Minute Sculptures, 1997

AUSSTELLUNGEN SEIT 2006

Sascha Weidner: Beauty Remains
8. September 2006 bis 10. November 2006

Helsinki School I
18. November 2006 bis 12. Januar 2007

Jörg Sasse: Tableaus und frühe Arbeiten aus der DZ BANK Kunstsammlung
23. Januar 2007 bis 23. März 2007

Jitka Hanzlová: bewohner
28. März 2007 bis 25. Mai 2007

Tacita Dean: The Russian Ending
31. Mai 2007 bis 3. August 2007

Jürgen Wiesner: Traum der Materie
08. August 2007 bis 21. September 2007

Taryn Simon: The Innocents
26. September 2007 bis 16. November 2007

Arbeitswelten
06. Februar 2008 bis 18. April 2008

Freedom is just another word ...
23. April 2008 bis 04. Juli 2008

Klitzekleine Kinder können keinen Kirschkern knacken …
11. Juli 2008 bis 19. September 2008

Nee, oder?
25. September 2008 bis 21. November 2008

Emanuel Raab: heimat.de
27. November 2008 bis 23. Januar 2009

Robert Longo: Of Men and Monsters
24. Februar 2009 bis 9. Mai 2009

gute aussichten – junge deutsche fotografie 2008/2009
16. Mai 2009 bis 10. Juli 2009

Herrlich weiblich!
15. August 2009 bis 31. Oktober 2009

Denk ich an Deutschland ...
10. November 2009 bis 09. Januar 2010

Inge Rambow: Niemandsland
20. Januar 2010 bis 17. April 2010

Bella Italia!
28. April 2010 bis 24. Juli 2010

gute aussichten – junge deutsche fotografie 2009/2010
30. Juli 2010 bis 11. September 2010

A Touch of Dutch
28. September 2010 bis 04. Dezember 2010

American Dream
26. Januar 2011 bis 02. April 2011

Herein!
14. April 2011 bis 11. Juni 2011

Für Hund und Katz ist auch noch Platz
22. Juni 2011 bis 24. September 2011

FAME
5. Oktober 2011 bis 17. Dezember 2011

Dark Sights
27. Januar 2012 bis 31. März 2012

Reich mir die Hand
13. April 2012 bis 04. Juni 2012

Wir sind die anderen
16. August 2012 bis 27. Oktober 2012

Religion & Riten
9. November 2012 bis 26. Januar 2013

FARBE FORM FOTOGRAFIE FLÄCHE
8. Februar 2013 bis 20. April 2013

Konzept: 20 Jahre DZ BANK Kunstsammlung
7. Mai 2013 bis 17. August 2013

IMPRESSUM

Sammlungsleitung:
Christina Leber

Kuratorin der Sammlung:
Janina Vitale

Kuratorin der Ausstellung:
Christina Leber

Koordination der Ausstellung:
Janina Vitale

Künstlertexte:
Adrian Giacomelli (ag)
Anja Trippel (at)
Janina Vitale (jv)

Bildredaktion:
Altan Eskin

Lektorat:
Kurt Hofmann

Ausstellungsaufbau:
Dierk Gessner, Kurt Hofmann

Ausleuchtung:
Tobias Cunz, Adrian Giacomelli, Stephan Zimmermann

Transporte:
hasenkamp Internationale Transporte GmbH, Heinemann Kunsttransporte

Grafische Gestaltung:
Peter Schmidt Group, base22